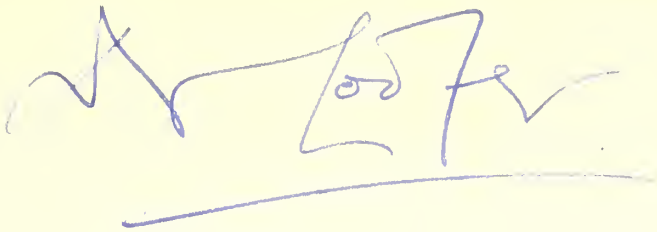


Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/lecolebelgedepei00lemo

# L'ECOLE BELGE DE PEINTURE

ALFRED STEVENS, La Visite
(Coll. de Mme Ve Cardon, Bruxelles)

CAMILLE LEMONNIER

# L'École Belge de Peinture

1830-1905

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
1906

THE GETTY CENTER
LIBRARY

# LIVRE I

## CHAPITRE PREMIER

L'art français s'était incarné pour les artistes belges dans David et son école. On savait bien que des mains téméraires avaient touché aux colonnes du temple ; Gros avait peint *Jaffa*, *Nazareth* et *Aboukir ;* Géricault, le *Naufrage de la Méduse ;* Delacroix, le *Dante et Virgile,* le *Massacre de Scio*, le *Sardanapale.* Mais cette variation hardie de la sensibilité ne paraît pas avoir touché l'art du temps en Belgique. Les Salons de l'époque sont sans exemple, en effet, d'une répercussion locale de la grande bataille livrée par les rénovateurs de la peinture en France. Si profond avait été le labour du néo-grec-latin que le soc, en fouillant, n'avait pu trouver d'autres humus où mordre.

Un jeune homme, grandi à l'école de Mathieu Van Brée, tout à coup sortit de l'ombre. Il avait gardé dans l'œil un reflet des lumières blondes de Rubens. Les ardeurs sensuelles des Vénitiens avaient aussi éveillé en lui le goût des gammes éclatantes et fondues. Il avait vu Amsterdam, La Haye et Paris. A Anvers il aimait peindre, avant Leys, des coins de rues, des bouts d'architecture, des échappées de cour, la riche réalité de la terre flamande.

Son *Van der Werff,* soudain, eut l'air de transporter la rue au Salon. Un vent d'héroïsme civique agitait justement les foules.

Le tableau s'amplifia d'une portée politique : il exaltait le patriotisme des masses, déjà rebelles d'âme avant de l'être de fait. Il résuma les fiertés de la révolte ; l'art ici criait : « La mort plutôt que la servitude ! » Quelques-uns malgré tout préféraient la servitude.

Le Salon de 1830, avec un tel tableau, fut une barricade dans l'art. Les novateurs acclamèrent le retour à la ligne expressive, au coloris éclatant, aux exubérances de la composition. On en avait assez des inertes imitateurs de David ; une soif d'affanchissement politique détermina par contre-coup une aspiration à se libérer des vieilles formules esthétiques. Il fallait de l'air, de la nature, un idéal cordial et vivant. Wappers apparut comme Apollon, destructeur de l'hydre. Son art fut le carquois des flèches dont il allait transpercer les Odevaere, les Paelinck, les Senave, les Delin. L'enthousiasme public fit de lui un chef de parti.

Naturellement, il y eut une grande clameur dans le camp des vrais principes. Les élèves de David, avec une foi profonde, s'attribuaient le monopole de la beauté. On peut voir, par la correspondance de Navez, la vénération qu'ils avaient pour le dieu. L'émeute répondit à l'émeute : à toutes les époques, les conservateurs eurent à peu près les mêmes flétrissures pour les initiatives dont la nature fait le fond. Rebelle aux masses pondérées, le peintre anversois avait éparpillé ses groupes, par un sentiment raisonné de la mobilité des foules ; ses personnages affectaient des mouvements inédits ; il avait cherché la brusquerie des lignes ; celles-ci se brisaient, se mêlaient, ondoyaient. Par surcroit, la couleur était claire et satinée ; un esprit affranchi avait concerté les tons de la chair, la variété de la mimique, le désordre des attitudes, la lumière naturelle, toutes les trivialités

que répudiait l'école. On l'accusa d'avoir ouvert le sanctuaire à une plèbe en haillons : il allait y avoir des orgies de couleur : l'art, avec de pareils meneurs, dégénérerait en ribotes ! Et une indignation transportait la petite aristocratie des tempérants, en présence de ces excès.

Tant d'acharnement se conçoit difficilement aujourd'hui. La main, certes, est grasse, solide et fraîche : Gustaf Wappers s'atteste déjà l'aimable peindre chatoyant qu'il demeurera pour l'admiration de ses contemporains. Mais la toile se guinde d'un naturisme de parade; les personnages ont des têtes d'acteurs; il semble qu'un vestiaire de théâtre ait été mis au pillage pour les costumes; et les faces, les aciers, les velours miroitent sous une lumière artificielle. Wappers, on le pressent, n'aura jamais la couleur dramatique.

Cependant tout, au Salon, pâlissait devant la nouveauté de l'œuvre; elle apportait comme la sensation d'un printemps de la peinture. Ce fut un coup de soleil dans le crépuscule des classiques; les anciens dieux tremblèrent, sentant vaciller sous eux l'Olympe.

Le peintre, le premier, avait subi le romantisme français triomphant, sans servilisme toutefois. Vraisemblablement, la violence passionnée d'un Delacroix le toucha peu; s'il fallait des analogies, on les trouverait plutôt du côté d'Alf. Johannot. Il se remarque entre eux une sorte de sentimentalité commune qui va parfois jusqu'à leur faire trouver les mêmes expressions. On le voit bien par la comparaison des différentes toiles où Wappers peignit Charles Ier d'Angleterre, figure qu'il affectionnait, et l'*Arrestation*, le *Prisonnier*, l'épisode du *Duel sous Richelieu*, etc., dans lesquels l'artiste français exprima un type presque en tous points similaire. Tous deux recherchèrent les gestes maniérés, la beauté roma-

nesque du visage, les pâleurs byroniennes, un tragique fatal et révolté qui était la mode du temps.

L'horizon des esprits ne dépassait pas les quinquets de la rampe ; on donnait au tableau les gesticulations exaspérées d'Antony et d'Hernani sur la scène ; l'humanité ne semblait pouvoir franchir le seuil de l'art qu'à la condition de porter un cœur crucifié sous le pourpoint; c'était l'époque des fureurs, des coups de rapière, des mélancolies et des clameurs pathétiques.

Tony et Alf. Johannot dépensaient une verve considérable à peindre et à lithographier les épisodes véhéments des drames de Hugo et de Dumas : « Elle me résistait, je l'ai assassinée ! » L'appartement en désordre, la femme étendue sans vie, la foule tumultueuse au fond, et à l'avant-plan, le meurtrier, son poignard fumant à la main, offraient la vision du théâtre même. Ailleurs, Marion Delorme (acte 1er), les yeux languissamment levés vers son amant, contemplait son élégante stature, silhouettée sur un clair de lune barré de sombres nuages. C'était encore, dans *La châtelaine d'Orbec* de Lottin de Laval, le cri fameux : « Mais tuez-moi donc, puisque je vous dis que je l'aime ! » Et Bécœur venait à la rescousse avec le : « Je te dis qu'il est mort, » de *Notre-Dame de Paris*. Toutes les têtes avaient une hystérie ténébreuse ; un fond de folie éclatait dans des sourcils houleux et des prunelles hagardes. On vivait sur un nombre limité d'attitudes et d'expressions copiées des comédiens.

On apprit par les journaux que Wappers allait exposer au Salon (1833) un *Portrait du roi*, un *Tableau de famille* et un *Christ au tombeau*. Les mêmes journaux parlaient d'un jeune peintre de Tournai, nommé Gallait, qui débutait avec un *Christ rendant la vue à un aveugle*. Enfin, on laissait entendre que le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, Joseph

G. Wappers, Episode des journées de Septembre 1830
sur la place de l'Hôtel-de-Ville, à Bruxelles
(Musée de Bruxelles)

Navez, se montrerait avec un nombre imposant de tableaux, pour se remettre de l'échec subi au Salon de 1830, où il avait envoyé l'*Athalie interrogeant Joas* (musée de Bruxelles). Cet homme excellent, d'un talent correct et savant, ne s'échauffait que dans le portrait; il y apportait une maîtrise respectueuse et peignait son modèle simplement, avec vérité.

Il y eut des batailles, des déceptions et des promesses. Leys signait deux toiles. *Le massacre d'Anvers par les Espagnols* inaugura la série des carnages qui le passionnèrent jusqu'en 1848. Il avait dix-neuf ans et il était inconnu.

de Caisne envoyait de Paris un portrait dont on admirait la tête « peinte dans le goût des anciens maîtres flamands » ; Philippe Van Brée exposait un *Rubens peignant dans son jardin*, aux tons fragiles de pastel ; Geirnaert, de Gand, le premier ténor d'une petite école qui cherchait le naïf, aujourd'hui oublié, avait peint son éternel *Médecin hongrois ;* Bossuet et de Noter étaient représentés par des intérieurs; enfin Eug. Verboeckhoven avait lustré de son plus irréprochable blaireau le *Troupeau effrayé par l'orage ;* et les amis de la belle nature s'extasiaient devant les cascades de Van Assche, un *Orage* de Delvaux, les panoramas de De Jonghe et les paysages vermeils de Du Corron, célébrités du plein air.

Le *Christ guérissant un aveugle* attira particulièrement l'attention : on le considéra comme une belle promesse d'avenir. La mesure dans le sentiment, la pondération des lignes, l'accord du dessin et de la couleur étaient alors des qualités prisées ; et elles se rencontraient dans cette œuvre claire, correcte, sévère et classique. Point d'originalité, mais un éclectisme intelligent.

Une concurrence toutefois fit tort à l'œuvre du débutant : ce fut *Le Christ au tombeau* qui devait consacrer Gustaf Wappers

et lui valoir presque officiellement le titre de chef de l'école flamande que de rares critiques cherchaient encore à lui disputer.

Cette fleur malsaine plut aux ferveurs mondaines. Elle contenait la somme de mysticité convenue et de dévotieuse sentimentalité qu'on demandait à l'inspiration religieuse. Il y avait comme une élégie lamartinienne dans ce coloris estompé et ce dessin veule : les larmes d'une Magdaleine semblaient les avoir délayées sous leur chaud ruissellement. Quelle antithèse avec le Dieu foudroyé des maîtres du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles ! Rubens et les autres en avaient fait un homme, surhumain seulement par ses souffrances, mais apparenté à l'humanité par les parités communes du trépas ; avec violence et pitié ils avaient réalisé le symbole de cette fraternité universelle pour laquelle il s'était laissé attacher sur la croix. Van Dyck lui-même avait marqué puissamment l'idée humaine dans les élégantes structures de son Rédempteur. Et après eux, en plein romantisme, Delacroix, reprenant la belle tradition hautaine et sensible, avait repétri avec du limon et du sang le torse divin.

Le grand succès de la jeune école servit encore une fois à battre en brèche l'exposition des peintres fidèles à David. Le plus en vue, par sa position officielle et son talent, était Fr.-J. Navez. Il assumait la responsabilité de la tendance qu'il représentait. Comme Ingres en France un peu plus tard, il servait de tête de Turc à l'opposition chaque jour plus indisciplinée. La querelle du romantisme et du classique avait passé la frontière et s'était incarnée dans ces deux hommes, Wappers et lui.

Mais Navez n'avait pas l'obstination têtue du rude montalbanais qui, acculé à Raphaël et à David, tenait tête, en grondant comme un sanglier, aux assauts des gilets rouges (Schnetz les appelait les *sans culottes*, dans une lettre à son ami de Bruxelles).

Très attaché à la doctrine qu'il croyait sincèrement la seule bonne, il ne négligeait pas de consulter, avec fruit, ce qui se faisait dans le camp ennemi. Il avait beaucoup médité sur l'art : un critique bientôt put signaler qu'il avait fait cinquante-sept portraits au crayon et environ cent cinquante portraits à l'huile, peint près de quatre-vingt-dix toiles, esquisses et tableaux, « sans compter les compositions demeurées à l'état de dessin ».

Toute la science qu'on peut acquérir avec une application attentive et patiente, il la possédait. Une dose mesurée de réalisme s'était même infusée dans sa grécité : il n'émasculait pas trop la nature, corrigeait modérément la laideur, eût osé représenter Thersite avec sa bosse ; tels ouvrages de lui le montrent presque transfuge de l'idéal. Ses esquisses surtout, loin de paraître rigides comme l'étaient celles de ses coreligionnaires, avaient par moments de la bravoure et de la bonhomie. On y sentait un cœur d'artiste, aux éclairs de ce feu sacré qu'il tenait sous le boisseau dans ses compositions.

Navez eut le malheur d'être emprisonné vif dans une formule ; il s'était mis aux fers dans l'étroite geôle de la ligne ; il ne sut pas ou ne voulut pas s'affranchir. Ce fut un traditionnaliste moins par l'impuissance d'être autre chose que par un sentiment trop strict de fidélité au génie des anciens. La nature lui semblait désirable et il l'aimait, à la condition qu'elle ôtât ses sabots. Cependant, de tous les classiques de son temps, il est peut-être celui qui, en Belgique, professa pour elle le plus de ferveur. Il obligeait ses élèves à la considérer sans cesse et la proposait comme l'unique enseignement. Mais il voulait que l'expérience des siècles servît à l'interpréter avec des restrictions prudentes.

Son biographe, M. Alvin, rapporte qu'il ne se séparait pas d'un cahier dans lequel il dessinait, tout en causant, les impressions

qui l'avaient frappé. Chaque page se couvrait d'un croquis rapidement enlevé, d'après un groupe, une figure, un geste entrevus dans la rue, et en regard de cette annotation « aussi réaliste que pourrait l'exiger Courbet », il mettait la transcription en style noble. Tout l'homme est dans ce procédé.

On peut dire qu'il dépensa à déranger la nature une intelligence qui se fût accommodée de l'harmonie naturelle des choses. Il la soumit à l'orthopédie de l'idéal, au lieu de se laisser aller au penchant de l'aimer pour sa santé et sa beauté toutes franches. Il éprouvait pour elle la tendresse circonspecte qu'on a pour une maîtresse dangereuse, dont on redouterait de faire sa femme légitime. Le sens de cette réalité supérieure qui, dans l'art moderne, combine le trivial et le sublime et touche aux plus hautes cimes sans cesser de s'appuyer sur la notion exacte, manquait à son éducation. Il n'eut pas la grande vertu des arts, l'attendrissement.

Navez mania arbitrairement la forme et la couleur, comme les éléments d'un problème proposé aux calculs du cerveau. Il y vit une sorte de géométrie abstraite pour laquelle existaient des règles intransgressibles, et il s'efforçait de les ramener à leur plus simple expression. Il y eut du mathématicien dans ses recherches de correction sèche et de précision savante. L'infinie variation de la vie, avec ses évolutions continues et ses perpétuelles métamorphoses, ne l'inclina pas à l'étude du geste dans sa vérité si mobile et qui subit toutes les directions de la pensée. Il ne connut qu'une télégraphie sommaire.

On voit par les critiques du temps, même les plus modérées, combien il fut molesté pour les personnages de ses *Oies du père Philippe*. *L'Artiste* crut même devoir expliquer l'acharnement général et déclara qu' « on ne l'attaquait que parce qu'il était le

Photo P. Becker, Bruxelles

F.-J. NAVEZ, Groupe de la famille de Hemptinne
(Musée de Bruxelles)

chef de l'école qui se dit observatrice scrupuleuse du dessin et de la forme ». Ce fut un coup de massue qui retomba sur les classiques et les livra pantelants à la malignité publique. Mais, tandis qu'ils courbaient la tête, lui seul ne désespérait pas. La correspondance qu'il ne cessa d'échanger avec ses amis Schnetz, Léopold Robert, Grasset montre sa forte trempe et ses inébranlables convictions. Schnetz, qui avait exposé en 1833 et, comme lui, n'avait obtenu qu'une médaille en vermeil, lui écrit, avec un dépit calmé : « En relisant ta lettre, je t'ai vu toi-même si résigné à subir une injustice qui te touche plus que moi encore, puisqu'elle est exercée sur toi par tes compatriotes, que j'ai pris le parti d'imiter ta sagesse. »

Navez devait laisser après lui la mémoire d'un vaillant ouvrier, qu'aucune intrigue ne détourna jamais de l'honnêteté de son art et qui se consolait de ses revers en travaillant à les réparer.

---

## CHAPITRE II

Je suis le plus que je peux les Salons de l'époque; ils précisent la mentalité générale et ils jalonnent la vie des peintres. En 1834, à Anvers, un inconnu abordait le drame catholique, avec une confiance sûre d'elle-même. La dimension ne l'avait pas effrayé : il semblait qu'il voulût combattre sur le terrain même de Rubens; sa toile rivalisait avec les épopées gigantesques du maître. C'était un *Calvaire*.

Aux bras de la croix un grand Christ ouvrait ses membres douloureux, d'un mouvement solennel et mièvre, et le groupe des femmes à ses pieds laissait éclater ses lamentations. La fadeur du sentiment religieux frappait tout d'abord dans cette image de l'immolation volontaire. On s'accordait à admirer le dessin flexible du torse et le coloris léger des chairs, mais la qualité dramatique faisait défaut.

Le nom de Nicaise de Keyzer vola de bouche en bouche. Il s'était révélé sur une grande scène, presque sans études préparatoires, et une légende romanesque s'attachait à sa vie. On racontait qu'une dame anversoise, passant un jour dans un pré, avait vu un adolescent dessiner sur le sable ; non loin de là paissait son troupeau. Elle s'était approchée, lui avait offert des crayons et, nouveau Cimabuë, il s'était mis aussitôt à copier une image de la Vierge. L'imitation fut tellement saisissante que la dame ne voulut pas laisser ce génie s'étioler dans sa rusticité. Il vint donc à la ville,

eut des professeurs, parut dès les débuts investi de toutes les ressources d'un esprit sage, avisé, fertile et dénué de puissance. Il dégageait le charme : il devait toucher parfois à une grêle, pâle et mièvre grâce. Sa fortune jusqu'au bout resta enviable.

Leys, de son côté, s'avançait avec certitude dans la carrière. Il avait reparu à Anvers dans un de ces massacres vers lesquels le poussait un sens turbulent du drame. Cette fois, la tuerie était entre *Bourguignons et Flamands* (1452). Ce n'était point, à la vérité, une de ces mêlées où le sang coule des plaies comme le vin par les bondes ; la fureur était dans l'intention plus que dans le fait ; on se frappait d'estoc et de taille, moins par conviction que pour justifier les cuirasses et les casques dont on était affublé.

Cela ne sortait guère des arrangements du pacifique Ferdinand de Braekeleer, de qui le jeune Henri était l'élève. Il y avait encore cette autre similitude que le décor, avec ses toits dentelés en scie et ses tourelles en poivrière, rappelait exactement les mises en toile du professeur. Un moyen âge de fantaisie avait entassé là ses armures, ses fonds de ville, ses lanternes et jusqu'au cabaret historié d'une enseigne, si largement exploités depuis. Le coloris, il est vrai, avait de l'éclat, bien que tirant encore sur cette teinte houblonneuse qui avait fait le renom du maître.

L'*Épisode des quatre journées de 1830* couronna les succès de la jeune école et fut un triomphe pour Wappers. On l'avait appelé le régénérateur de l'art ; l'exaltation patriotique grandissant encore l'enthousiasme qu'on éprouvait pour l'artiste, il devint l'émule des plus grands maîtres.

L'*Épisode* fut promené solennellement par les grandes villes ; il fit son tour d'Europe et sa célébrité à l'étranger s'ajouta à sa renommée à l'intérieur. Il y eut même un moment où, grâce à ces démonstrations éclatantes, les nations voisines s'occupèrent de

l'école belge. Tous ces publics différents furent unanimes à admirer la puissance de la conception et la chaleur du coloris. Il sortait de cet élan d'un peuple courant aux barricades une commotion qui s'étendait à la peinture; peut-être ce fut là, vraiment, l'un des plus authentiques tableaux d'histoire du siècle. Il fut le dernier mot de cet art qui avait fait ses barricades avec celles de la rue et consacra le titre de « peintre révolutionnaire » conquis dès 1830 par l'auteur du *Dévouement de Van der Werff*.

Le peintre avait dressé à la droite une barricade sur laquelle des hommes debout, les vêtements en désordre, font des gestes résolus. L'un d'eux harangue les insurgés et, la tête en arrière, appuie fièrement le doigt sur le placard qu'il commente. Près de là, un vieillard porte à ses lèvres un coin du drapeau brabançon. Un homme du peuple, dans l'angle, s'est coiffé du casque, et, sabre au côté, fait une enjambée pour rejoindre le flot qui vient à gauche. Celui-ci s'avance sur le spectateur d'une poussée furieuse. Gare ! c'est une nation qui passe ! Où va-t-elle ? A l'appel de la patrie, à la gloire, à la mort ! Un jeune gamin, jambes nues, bat le tambour, et ce roulement héroïque fait passer un frisson sur les visages. C'est la Marseillaise d'un jeune peuple nouveau.

La vie coulait là à pleins bords. Un souffle palpitait sous les blouses ; les prunelles étincelaient ; on allait comme dans un tourbillon ; les fusils étaient chargés de poudre et les cœurs d'héroïsme.

Cependant une évitable dose de sentimentalisme traînait encore dans certaines parties du tableau, comme un tribut payé au romanesque du romantisme. On n'osait encore exprimer simplement le pathétique : les héros avaient toujours sous les pieds le frémissement d'un tréteau et sur le front la réverbération des feux d'une rampe. Des groupes entiers de l'*Épisode* sont

du patriotisme ronflant, orchestré pour toucher les fibres, par un sentiment mal compris de l'émotion dans l'art : ce vieillard baisant les plis d'un drapeau, cette pâle fille à demi pâmée, ce blessé serrant son épée contre ses plaies semblent traverser un dénouement de mélodrame.

Le procédé encourait une critique plus grave : la matière était mince, lisse et vitrifiée. Les surfaces avaient le poli luisant de la porcelaine et des cristaux ; la chair, les étoffes et les fonds s'uniformisaient d'un air délicat d'enluminure : c'était le triomphe de ces colorations fragiles qui commencent au hollandais Netscher et aboutissent à l'anversois Dyckmans.

Elles ont pour effet, dans l'*Épisode*, de diminuer le rythme profond de la composition; au lieu d'être le fil conducteur du sentiment, elles sont en désaccord avec l'impétuosité du sujet et nuisent à son expression. On sent bien que le temps des peintres absolus n'est pas encore venu; quand ils apparaîtront, l'héroïsme aura cessé, comme si toute chose se compensait.

Dans un morceau de musique, l'accompagnement souligne la mélodie et il en est le commentaire; ainsi la couleur intensifie et met en plus vive lumière le sens foncier de l'œuvre. Elle dit l'atmosphère morale de la scène, formule son état émotif, établit le degré de sa température : elle est quelque chose comme le baromètre de l'action. Wappers, si puissant dans la synthèse, en tant que composition, n'était point parvenu à la compléter par un mode de peinture en rapport avec la psychie des personnages.

Il n'en fut pas moins le lion de l'année. L'exaspération avait grandi parmi les classiques. On en vit au salon de Gand (1835) un exemple étrange. Paelinck, dans une élucubration, romantique par haine du romantisme, accrocha trois pendus à des potences :

leurs silhouettes grimaçaient sur un clair de lune, devant un groupe d'hommes qui semblaient prendre un plaisir extrême à la pendaison. La caricature n'était pas assez voilée pour qu'on ne pût reconnaître, sous le rictus cadavérique, la grosse figure épanouie de l'auteur de l'*Épisode*, à côté des effigies d'un journaliste et d'un sculpteur.

Cette piqûre dut toucher Wappers médiocrement. En 1836, un journal allemand, le *Morgenblatt*, publiait une étude qui immolait toute l'école à sa gloire. Il parut occuper avec sécurité la charge de premier peintre du pays.

Inopinément, le Salon bruxellois de 1836 lui suscita des rivaux. Nicaise de Keyzer avait mis le temps à profit pour corriger son faible dessin : c'était lui-même un jeune homme doux, modeste, très attentif à la critique. Sa *Bataille des Éperons d'or* divisa les admirations concentrées jusqu'alors sur Gustaf Wappers : on eut une bataille correcte, savante, disciplinée, qui ne transgressait point les bienséances et gardait la modération dans la violence. La critique prisa très haut le scrupule de la vérité historique. « Il n'y a pas jusqu'à l'éperon du comte, dit M. Alvin, qui n'ait été copié sur le seul qui subsiste des sept cents ramassés après la journée de Courtrai. » Par malheur, pour combattre cet art pâle, Wappers n'eut lui-même à l'exposition qu'une toile douceâtre, les *Adieux de Charles Ier*. Le mouvement du jeune prince était vraiment filial ; il escaladait le genou royal, pour être plus près des lèvres qui s'ouvraient dans les recommandations suprêmes. Le peintre avait peint le père sous le roi ; un cri d'humanité s'échappait de cette famille frappée par l'arrêt avant de l'être par la hache.

Malheureusement Wappers, encore une fois, s'était laissé aller à ses instincts de peintre épris de facettes et de miroitements. Charles Ier dans sa prison semblait donner une audience royale ;

l'ondoiement de son manteau, ses dentelles, ses souliers à bouffettes faisaient penser à des antichambres emplies de courtisans ; et le coloris, clair, fleuri, lustré, donnait l'idée d'une vie à son apogée plutôt que d'un déclin.

Ce fut un contraste, à côté, la sobriété contenue et l'accent vigoureux du *Montaigne visitant le Tasse à l'hôpital des fous de Ferrare*. Louis Gallait l'avait envoyé de Paris, où l'argent de sa ville natale lui permettait d'achever ses études. Il vivait là dans le recueillement de sa pensée, méditant, travaillant, stimulé par un rêve de gloire. Trois toiles l'avaient fait remarquer au Salon du Louvre : un *Portrait*, un tableau de genre, *les Ménétriers*, et le *Duc d'Albe*, première orientation vers un sujet qui allait lui devenir familier. Il y devait apparaître bientôt encore avec un *Job sur son fumier*. Il eut pour lui les journaux : son astre se dessina. Il ne négligeait pas, du reste, les expositions de son pays.

Gallait, à partir de ce moment, prit rang dans l'école. Sa personnalité studieuse faisait entrevoir un art appliqué, savant et sévère, moins entaché de romantisme que chez Wappers ; et cette tendance réfléchie, posée, allait aux esprits nouveaux. La surexcitation patriotique avait fait place à une activité régulière dans tous les domaines ; le pays goûtait la modération du régime constitutionnel ; parallèlement, l'art tendait à un idéal d'apaisement plutôt que d'agitation, de science plutôt que de fougue, de patiente et sagace reconstitution plutôt que d'invention emportée.

Personne mieux que Gallait ne devait caractériser cette évolution. Il montrait une dicipline froide qui ne laissait point de place à l'entraînement ; ses personnages s'efforçaient à une mimique expressive et mesurée ; et il peignait solidement, sans génie. On put dire de lui plus tard, sans l'abaisser, qu'il fut moyen dans son art avec supériorité.

Son *Montaigne visitant le Tasse* affirma un laconisme dédaigneux de la véhémence et des prosopopées. Un cerveau correct, un peu puritain, seul l'avait pu concevoir : le classique n'abdiquait pas tout à fait dans le romantique. Déjà Eugène Delacroix avait été touché par cette grande infortune d'un poète ; il en avait fait une première esquisse fougueuse et que Deveria avait lithographiée. Elle représentait le Tasse assis au premier plan, le pied sur un escabeau et la tête dans la main, au milieu d'un cachot traversé par un groupe ricanant; une femme, les cheveux épars et la face terrible, s'accrochait aux barreaux d'une fenêtre pour le regarder.

Une tendance curieuse s'aperçoit en ce même Salon de 1836 : le comte d'Egmont entre en scène, et ce personnage énigmatique conquiert immédiatement l'autorité d'un symbole. Comme s'ils s'étaient donné le mot, Defiennes, Ph. Kremer, Van Rooy en font leur héros. Defiennes peint la *Mort du comte d'Egmont*, Ph. Kremer un *Episode de la mort du comte d'Egmont*, Van Rooy les *Derniers moments du comte d'Egmont au Brood-Huis*. Tous les trois d'ailleurs y mettent une sentimentalité mesquine et théâtrale. Trois ans auparavant, M^lle^ Adèle Kindt avait ouvert la marche. Cela créa un courant que Gallait allait suivre à son tour.

Les peintres d'histoire d'ailleurs affluaient. Ferdinand De Braekeleer, qui avait une première fois abordé l'histoire dans un tableau de moyenne dimension, la *Défense de Tournai* en 1581, agrandissait brusquement son cadre et peignait une vaste toile, le *Dévouement des magistrats et des citoyens d'Anvers*, plus connue sous le nom de *Fureur espagnole*. C'était un brave peintre de genre, très à l'aise dans ses petits cabarets, taillés sur le patron de ceux de Van Ostade et dont on aimait les gaietés douces.

Sa verve, réjouissante dans la gaudriole, ne le servit que

L. Gallait, Les derniers hommages rendus aux Comtes d'Egmont et de Hornes
(Musée de la Ville de Tournai)

médiocrement dans l'héroïsme. Tout au plus nous intéressons-nous à la persistance de certaines affinités avec le Leys des premiers temps.

Celui-ci petit à petit s'était émancipé; il étalait à présent un décor fourmillant aux grouillements de populace où semblaient grimacer les truands de Callot. Son *Massacre des magistrats de Louvain* apparut une très curieuse mixture du grotesque et du terrible. A première vue, on eût dit un carnaval, avec sa bousculade de masques ; puis l'œil discernait une lutte, des hommes précipités, un piétinement sur des cadavres. Cela devenait tragique : la mascarade s'étouffait dans une mare de sang.

Le peintre, se conformant d'instinct aux formules de la préface de *Cromwell*, avait mêlé la caricature à son drame. Il semble avoir lu Shakespeare introduisant la farce bouffonne parmi les horreurs de la tragédie et ses clowns alternant avec ses héros. C'était, de la part d'un tout jeune homme, un acte d'indépendance et de témérité. Les *Trentaines de Bertall De Haze*, d'un réalisme si flamand, ne devaient être, plus tard, que le développement de cette théorie nouvelle, qui brisait un peu plus les vieilles attaches de l'école.

La scène, pour le surplus, s'entourait d'un cadre de maisons à pignons, hérissées de clochetons et d'aiguilles, et dont le fouillis, guilloché, arabesqué, dentelé à jour, semblait illustrer un épisode de *Notre-Dame de Paris*. Des balcons en saillie pendaient aux murailles ou bien s'enfonçaient en retrait derrière des balustres ventrus, sous le capuchon des auvents, avec des vitrages losangés, des bossages ciselés, des dais déchiquetés, un fourmillement de cuivres, de tarasques et de gargouilles.

Le moyen âge romantique reparaissait une fois encore à travers ce raccolement d'architectures fleuronnées, pillées un peu

partout. Elles déterminaient, il est vrai, des surprises de beaux tons enflammés, de patines rembranesques, de vieux ors vermeils et sombrement chatoyants. Des scintillements s'enchâssaient dans les meneaux des fenêtres, la pierre effritée s'allumait d'une rougeur de sang rouillé, des cuivres ça et là s'écaillaient de vert-de-gris, et tous ces éléments réunis procuraient un coloris spécieux, abusif et ragoûtant. Henri Leys avait jeté dans son *Massacre* de vraies fusées de palette ; un petillement de notes mordantes pleuvait sur les figures, les habits, les armes, et les plus difficiles étaient éblouis par cet incendie de lumières éparses, crépitant à la diable, qui n'était pas toujours raisonné, mais apparaissait inséparable de la vraie peinture. On s'accommodait moins de la raideur gothique des personnages. Il s'ébruita que l'artiste avait quitté l'Académie d'Anvers par haine de la bosse antique, et que rien n'égalait son dédain des formes parfaites, sinon sa prédilection pour la couleur.

---

## CHAPITRE III

Henri de Caisne, à cette époque, traitait à Paris le portrait avec succès. Alfred de Musset lui avait consacré, à propos de son *Ange gardien*, exposé au Salon, un brillant article dans la *Revue des Deux-Mondes* et Lamartine le tenait en vive estime. Deux toiles nouvelles, une *Mater dolorosa* et une *Agar dans le Désert*, empreinte, parait-il, d'un sentiment délicat de la forme, stimulèrent cette sympathie des poètes, qui n'avait rien à voir avec la peinture. de Caisne était un esprit facile et lettré plutôt qu'un tempérament : il ne possédait pas les virilités qui font les artistes puissants. On le vit, par surcroît, dans son *Comte Ugolin*, où il commença à manifester ce goût pour les tableaux de grandes dimensions qui devait règner dans l'école.

Visiblement le peintre avait eu peur de son sujet ; l'horreur apparaissait dans son œuvre, tempérée par les convenances ; il n'avait point osé faire entendre cette clameur d'entrailles à laquelle on pense, quand Ugolin s'interrompt de ronger son crâne pour raconter ses tortures. Au contraire, le père ici gardait une tenue correcte jusque dans le malheur, et un grand manteau d'hermine, déroulé derrière lui, mettait même sur les dalles un air de parade, comme s'il s'apprêtait à partir pour un banquet. Toute la toile portait nettement l'influence des ateliers parisiens et cet air de distinction que dénotaient particulièrement les silhouettes de Paul Delaroche ; elle rentrait, pour le surplus, dans cet ordre des

sujets empruntés aux poètes, cher à Deveria, Ary Scheffer et Johannot et où se marqua la prédominance de la mentalité littéraire au détriment de la visée simplement picturale qui eût prévalu chez un Flamand demeuré pur. Le goût des amateurs du temps était, flatté par la confiance qu'on mettait dans leur culture. Navez lui-même, quand il ne peignait ni l'histoire ni les Saintes Écritures, empruntait aux livres des sujets de tableaux.

Il jouissait de la double autorité du talent et du nom. Peut-être le souvenir toujours révéré de David chez les ennemis de la novation ne fut-il pas sans influence sur le crédit que rencontraient auprès de la bourgeoisie, de la finance et de l'aristocratie, ses portraits d'une vérité si parlante.

Un peu d'apaisement s'était fait, du reste, dans les querelles d'école, tout au moins autour de sa personnalité, plus moderne et moins absolue que les autres. Chaque Salon le trouvait prêt, et cette constance intrépide, sous le feu roulant des critiques, finissait par lui donner l'attitude des princes qui n'abdiquent point. Le séparation, après tout, n'était pas radicale ; il était un trait d'union entre deux écoles, deux manières de voir et de sentir. Le sentiment de la nature se mêlait en lui aux résistances classiques ; il côtoyait le réalisme, les pieds pris dans les chaussons du vieil idéal ; il formait, entre la révolution et l'ancien ordre de choses, une mitoyenneté.

Navez avait l'esprit grave et linéaire. Par l'art et la nature il s'affiliait à la souche wallonne ; il composait avec gravité, dénué de sensibilité optique ; il fut un enlumineur et ignora le coloris. Un simple peintre de kermesses, à la suite de Teniers, d'Ostade et de Jan Steen, eût été plus près du sens gras et fleuri de l'art et de la race que ce brave homme qui pourtant condescendait à n'être point uniformément majestueux. Ce *Débarquement de*

*Vert-Vert* qu'il fit après les *Oies de Frère Philippe* laisse entrevoir un coin insoupçonné d'aimable badinerie qui le rattache aux peintres d'humour. Bien qu'on fût loin de la large gaîté débridée des vieux maîtres, un groupe toujours vivait des miettes de leur large table. Van Regemorter, une réputation d'alors, menait les violons. Chaque année voyait éclore ses bombances, où les musiques ronflaient, parmi l'entrain un peu pâle des danses.

Ce bruit des flonflons prit en 1836 une intensité inusitée avec Eugène de Block, qui débutait par une bousculade rustique, d'un entrain réel. Au fond, c'était toujours le décor ancien, le cabaret au toit de chaume, le ménétrier raclant sa pochette, le marchand de complaintes s'égueulant par-dessus la foule, les couples enlacés et égrillards, les fûts et les brocs; le costume seul avait changé. Et une rousseur de fruit mûr se répandait à travers le paysage, avec une réminiscence des flambées du coloris hollandais.

Un jeune peintre, Henri de Coene, de son côté traitait des sujets populaires et se faisait chapitrer pour l'abus du détail réaliste. La farce traditionnelle, dégénérée en jubilés de famille, côtoyait les vertus domestiques et ne supportait aucune outrance qui en variât le thème.

Du côté des paysagistes, une reproduction figée et lourde ne dépassait pas les pratiques d'atelier. La nature était cultivée en chambre, comme une floraison artificielle, et la pousse d'un paysage s'assimilait à celle des jacinthes et des tulipes. Van Assche, qui en 1830 déjà, comptait près de quarante ans de succès, faisait mousser ses savonneuses cascades entre des escarpements alpestres. Il avait découvert la Suisse. On admirait le style de ses mélèzes, le tragique de ses eaux bouillonnantes, ses rocs modelés dans le brouillard comme des torses sous des draperies. C'était

le grand art; cette peinture laminée et veule contentait la maigre soif naturiste des âmes. Une autre ancienne célébrité locale, Ducorron, mettait un soin infini à persiller les folioles de ses hêtraies. Généralement, le paysage était étoffé d'un groupe plus ou moins historique, traînant après soi des oripeaux et des épées; par pudeur pour la nudité de Cybèle, on lui jetait une légende sur les épaules, comme un pan de manteau. En 1836, un Gil Blas, peint par Lesaix, fut ce manteau pour un de ses sites champêtres. Marneffe, dont les arbres entortillés affectaient des nodosités de reptiles, montrait, dans la ténébreuse forêt de Boscobel, Charles II d'Angleterre en fuite, sur le point d'être reconnu. Un précipice béait au premier plan, sous un amoncellement de monstrueux végétaux demi-animalisés. « L'artiste, dit un critique du temps, a voulu, par cette disposition du terrain, faire comprendre l'imminence du danger. »

Delvaux, un élève de Van Assche, avait des allures plus délibérées; ses intérieurs de forêts, auxquels, depuis son début en 1830, il était demeuré fidèle, dressaient des architectures vertes, trop visiblement inspirées de la poétique qui comparait les voûtes des bois à des arceaux, les branches des arbres à des nervures et les troncs à des colonnes rondes ou cannelées. On saluait dans Eugène Verboeckhoven, l'héritier d'Ommeganck, un ancêtre. Celui-ci, d'un adroit blaireau, avait aimé aussi lustrer la robe d'une vache ou d'une chèvre, parmi d'aimables idylles pomponnées. Il fut le premier patriarche de cette arche de Noé qui proliféra si singulièrement chez son successeur.

En réalité tous, à très peu d'exceptions près, composaient leur paysage d'après les recettes de Poussin, de Claude Gelée ou de Salvator Rosa; des arbres séculaires affectaient des airs de vieux burgraves; on apercevait se tordre les branches comme des bras

de gibet; la nature participait aux désolations de Manfred et d'Antony. Quelques-uns seulement s'ingéniaient à une approximative réalité de verdures gazées par des ors fluides, sous des estompes de vapeur gorge-de-pigeon. Tout à coup une lueur se fait jour : Théodore Fourmois, qui ne s'était révélé jusqu'alors que comme aquarelliste et lithographe, expose un *Cite pris dans les Ardennes,* ce moulin dans les arbres qu'il répétera souvent et qui, chez lui, est comme un rappel d'Hobbéma.

---

## CHAPITRE IV

Un jeune homme, à peu près vers ce temps (1835), écrivait d'Italie ces mots à un parent : « Je veux, pour me donner de l'émulation, porter le défi aux plus grands coloristes. » Et plus loin : « Je veux me mesurer avec les Rubens et les Michel-Ange ».

Ce jeune homme était Antoine Wiertz.

Un prix de Rome lui avait ouvert le séjour de la ville éternelle : il songeait au retour. De hautes ambitions germaient en lui; il rêvait la gloire des maîtres et leur génie l'avait un peu grisé. Ce fut avec les allures d'un triomphateur qu'il regagna son pays, cette bonne ville de Dinant qui l'accueillit maternellement : une énorme toile roulée, le *Patrocle,* le suivait comme un matériel de guerre. Mais il lui fallait un vrai champ de bataille pour de grands exploits. La lecture d'Homère lui avait mis dans les veines des fureurs épiques : « Je m'imagine que l'univers a les yeux-fixés sur moi, ou bien je pense à cette terrible lutte d'Ajax et d'Hector. » Comme Achille, il s'était nourri de la moelle des lions. Il emporta *Patrocle* à Paris, avec quelques autres toiles.

« Six mille artistes » avaient vu le tableau à Rome. Un prince de l'art, Thorwaldsen, avait prononcé cette parole : « Ce jeune homme est un géant. » Et il le croyait si bien lui-même qu'on retrouve dans sa correspondance ce trait homérique : « La brosse à la main, il me semble balancer le terrible frêne de Pélion. » Il marcha sur Paris, du pas des conquérants, s'attendant à voir

A. Wiertz, Les partis jugés par le Christ
(Musée Wiertz, Bruxelles)

tomber partout les barrières. Le Salon de mai 1839 les fit si hautes, au contraire, qu'il demeura perdu pour les yeux, dans les reculements de la frise. Et voilà ce qu'on faisait de son Iliade, à lui ! Un instant, il songea à la planter au plein cœur de Paris, place du Louvre, dans une tente où la foule serait venue la voir. Il fit même une démarche ; elle aboutit à un refus. Alors, empli de son douloureux orgueil, il courba la tête et attendit de Bruxelles la réhabilitation.

Cette cervelle de Wiertz est extraordinaire dès le commencement. La chimère et la réalité s'y bataillent à travers de vraies tempêtes et font craquer les angles du front. C'est un héros d'Homère, mais avec le casque de Mangin. Il a besoin de tréteaux ; la parade théâtrale ne l'effrayerait pas. Ses lettres le montrent prêt à « user de toutes les armes du charlatanisme ». Il invente des réclames, d'hyperboliques formules, un grandissement de sa personne, par dédain du public, qu'il voudrait toutefois conquérir. Heureusement, ces projets ne sont point mis à exécution : il se renferme dans le silence.

L'exposition de Bruxelles s'ouvre enfin (1839) et l'on put voir, retour de Paris, le *Patrocle,* ou plutôt, selon l'indication du catalogue, *les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle.* Il y eut une défiance devant cet art athlétique qui ramenait le sens de la force. Les Grecs rentraient en scène, outrant le geste classique, et l'on put croire que David, pour récupérer le sceptre, avait pris le masque de Rubens.

Une mystérieuse machine sembla cachée dans ce cheval de Troie. C'était, en effet, la bataille contre les poncifs de l'art pompier et troubadour dégénéré. Ces héros du muscle donnaient une poussée furieuse aux faux braves, aux colosses en baudruche, aux héros élégiaques qui, depuis 1830, occupaient la scène. Mais

la bousculade avait l'air de se faire contre des idées plutôt que contre des hommes, et le corps de *Patrocle* ressemblait à l'objet d'une querelle sur le terrain des principes d'art. On prit parti, chaudement. Un poète s'exclama : « Saluez, c'est Homère ! » Le *Moniteur* publia deux articles.

Wiertz apportait avec lui une force de réaction. Il reflétait la tendance vers cette Renaissance, vaguement comprise jusqu'alors et plus vaguement interprètée, qui était dans l'air du temps, à l'état d'aspiration plus que de réalisation. Nettement il se rattachait à la tradition du XVIe siècle, par le goût d'une humanité plus grande que nature, et du moins, osait la tailler dans les boucheries magnifiques des maîtres de la chair. Le dédain des proportions mesquines amplifiait, jusqu'à les faire paraître redondantes, les statures de ses personnages : comme des cariatides, ils tendaient des épaules montueuses, sous le poids d'un monde.

Ces géants dépassèrent la mesure. Le peintre espérait un contre-coup de leur lutte dans la diatribe des critiques, le branle-bas des ateliers, l'appoint d'un tapage révolutionnaire. Il fut déçu. Une médaille en vermeil le récompensa bourgeoisement « du talent distingué dont il avait fait preuve ».

Alors tout l'homme se révèle. Une colère le saisit et, rageur, ironique, sans souci des blessures qu'il ouvre autour de lui, il propage des caricatures, déclare que « cette médaille sera, immédiatement et à toujours, incrustée dans un de ses tableaux », enfin fait imprimer dans le *Charivari* cette réponse au Ministre, que « Michel-Ange ne consentit jamais à porter un jugement définitif sur le mérite des ouvrages contemporains » ; qu'ainsi « il trouve impossible que Sa Majesté, sachant fort bien qu'elle n'est pas un Michel-Ange, ait eu l'intention de juger, en un clin d'œil, les ouvrages exposés ».

Impossible de pousser plus loin l'indépendance : ce frondeur se mettait, dès le premier pas, en révolte avec le pouvoir, les bureaux, l'irascible fonctionnarisme officiel ; en même temps, il s'attirait la rancune des artistes, par un dédain mal dissimulé d'une distinction qui honorait les autres. Ce fut le point de départ des représailles qui s'amoncelèrent par la suite contre son nom ; nul ne devait ameuter plus d'animosités ; il semblait avoir pris dans l'*Iliade* le goût des bravades. Il avait l'âme fière et rodomonte de ces « copères » qui, au prix de la mort, défiaient le Charolais et ses reîtres. Wiertz, en effet, était bien du pays des grandes roches et des légendes. Son cœur, retourné à Dinant après sa mort, fut là au cœur de sa race et de son art.

Le *Patrocle* médaillé entrait dans la catégorie des ouvrages qui ne sont point dangereux. Une médaille est presque toujours un brevet d'art discipliné et régulier, contresigné par le public. De là, chez ce révolutionnaire, une déconvenue. Son œuvre contenait un claquement de drapeau, fomentait un idéal insurrectionnel, poussait une clameur d'émeute ; et brusquement les aristarques lui infligeaient l'injure de l'apparier à la production commune.

Le *Christ au tombeau*, que le peintre avait exposé au même Salon, mérita une fortune moins bruyante. Il y avait ici, dans la pensée, une maturité qui tranchait sur les turbulences juvéniles de l'épisode homérique ; le dessin indiquait une main bien stylée ; et l'imagination avait renouvelé les détails du drame. Sur l'un des volets du triptyque, l'Esprit du mal avait la beauté douloureuse d'un archange révolté ; Eve, sur l'autre, montrait la grâce candide et blessée d'une âme qui se réveille dans le péché. Ici comme dans le *Patrocle*, on se sentit en présence d'un artiste avisé qui s'écoutait et se refusait aux arrangements convenus. Une sorte

de renaissance restaurait le grand rythme physique et à la fois déterminait un renouvellement du sentiment religieux : c'était le signe d'un cerveau. Wiertz, du reste, avait de la littérature. On le vit bien aux personnages qu'il avait empruntés aux poèmes homériques et à ces romans célèbres, *Esmeralda* et *Quasimodo*. Son *Quasimodo* fut la démonstration de ce principe : que la couleur parvient à idéaliser la laideur; et il l'avait improvisée, dit son ami et biographe Louis Labarre, à la suite d'une discussion. Lui-même écrivait avec chaleur et passion.

Tout ce qu'il fait atteste un orgueil royal : il veut être le maître; il est Achille dans son art. Un critique déclara qu'il en était le don Quichotte. Cette figure, même vue à distance, a grand air. Il bataille, il guerroie, il pourfend, il triomphe ; s'il succombe, lui seul l'ignore et il croit vaincre encore. Son cerveau est plein de gigantomachies. Quant il fait de la critique d'art, sa plume décrit des moulinets qui exterminent. Lui-même ne s'épargnait pas; il écrivait, sur un registre ouvert au public, des sarcasmes à l'adresse de son œuvre qui peut-être étaient un orgueil plus grand que les autres. Un jour il composa cette page du plus beau style et de la plus ingénieuse pénétration : *l'Éloge de Rubens*.

Antoine Wiertz s'ajouta avec éclat au groupe des peintres sur qui l'attention s'était concentrée. Ses œuvres tenaient du défi et de l'émeute; dans sa tête, roulait Pélion sur Ossa. En regard de Wappers, exubérant et mou, de de Keyzer, féminin et sentimental, de Gallait, viril et sobre, il manifestait le vertige farouche d'un centaure habitant les cimes.

Tout à coup de Caisne exposa une toile qui, par la proportion s'égala aux siennes : elle eut pour thème la glorification des *Belges illustres* (Musée de Bruxelles). Le peintre, en groupant ses héros, avait formulé une pensée d'orgueil national. On vit qu'il y a des

degrés dans la grandeur. Cette colossale et froide machine n'exprima malheureusement que les côtés accessoires d'un pareil sujet. Ce fut une vaste ordonnance théâtrale, pareille à un décor d'apothéose, où, rangés sur les marches d'un escalier, les grands hommes posaient pour l'immortalité. de Caisne leur avait donné une ressemblance maquillée de portraits après décès, dans un style funéraire et symétrique.

Gallait seul ne s'était point encore mesuré à ses rivaux dans la grande peinture ; les journaux annoncèrent son *Abdication de Charles-Quint*. L'achèvement traînant, on n'eut au Salon de 1839, qu'une maigre compensation avec la *Bataille de Woeringen* qu'envoya De Keyzer. Ce qui manquait ici, comme dans presque tout l'art de ce temps, c'était la vérité supérieure, qui est la vérité humaine, basée sur le sens de la vie. Presque toujours, on était en présence de peintres adroits, d'habiles metteurs en scène, de costumiers expérimentés qui semblaient n'avoir point d'âme. Rien n'était moins religieux que les tableaux des peintres de religion, et la peinture d'histoire échouait dans des figurations banalement anecdotiques.

Cependant une transformation s'était opérée dans le genre de Leys : il rompait avec les massacres et abordait la peinture des mœurs bourgeoises. Sa *Noce au XVII^e siècle* a l'importance d'une date historique : le dessin s'est affermi, la couleur est plus sage, et il est déjà plus près de ses originalités définitives. C'est un beau décor dans lequel s'étalent des étoffes somptueuses, une foule parée, des vaisselles orfévries qui accrochent la lumière ; une large traînée de pourpre et d'or emplit la salle du festin, allumant à ses reflets la gaîté des convives. Dans le fond, sous une treille inondée de soleil, des ménétriers raclent leurs violons. Une bonne humeur de peintre enlevait cette scène, comme d'un pareil coup d'archet. On se

rappelait bien des détails semblables entrevus chez De Braekeleer, mais jamais le vieux maître n'avait eu ce diapason chaleureux. Justement celui-ci montra au Salon *Le Comte de la Mi-carême* et *Le Jubilé de cinquante ans de mariage* qui, depuis, sont entrés au Musée national. La grandeur de la vieille farce flamande put se mesurer à cette jovialité douçeâtre qui ne blessait point les bienséances. Les fillettes n'avaient point ici à baisser les yeux devant la licence du peintre : jusqu'aux embrassades et aux privautés étaient plaisirs permis, dans une ombre discrètement conjugale. Chez les grands rieurs de l'ascendance, au contraire, la nature librement faisait petiller le sang; un fond de paillardise s'ajoutait à la mangeaille, aux lampées, au débridement des instincts sensuels.

La gaudriole fut l'art de ces amuseurs, à travers un peu de peinture : Ferd. De Braekeleer y excella. Madou y devait adjoindre le couplet définitif et qui est comme la fin de la gaîté flamande. Elle eut, au surplus, chez lui comme chez les autres, la monotonie d'une ritournelle, avec un retour constant des mêmes visages et des mêmes gesticulations. Les grosses notes étant cassées, comme aux vieilles orgues détraquées, on n'entendait plus qu'un grincement de rouages enroués, sur lequel revenait un petit air alangui, d'une gaîté factice et pincée. Et la couleur était pâle autant que l'esprit : un rouge, çà et là, s'envermeillait de soleil, sorte de lambeau éraillé de l'éclatante friperie des anciens ; des reflets orange et vermillon dansaient dans l'atmosphère, piquaient les mains, les têtes, les accessoires. Et presque point de pâte; tandis que les praticiens de la belle époque recherchaient la coulée grasse, ces peintres dégénérés lustraient des surfaces polies, étendaient une maigre couche d'émail, semblaient peindre de la porcelaine. Formes, couleur, sujets n'excédaient pas la mollesse, l'indécision et la vulgarité : il fallait plaire aux esprits par un genre de gaîté aimable et

facile. Personne n'était effarouché : on riait de voir rire les personnages, ces rustauds bonasses, crevant de gras fondu, avec leurs torses bouffis, leur mimique empâtée et leurs faces niaisement hilares. Un fond de bouffonnerie et de caricature régnait dans le tableau ; l'important était de provoquer le rire quand même, par la bêtise des types, la drôlerie des mines et la cocasserie des situations. Le grand comique, celui d'un Breughel si près de la vie normale qu'il en est comme une des formes caractéristes essentielles, échappait à ces anecdotiers superficiels, incapables de mettre à nu les mouvements profonds de la nature.

L'art, romantique chez Wappers et de Keyzer, abstrait chez Wiertz, analytique chez Gallait, anecdotique chez de Braekeleer et les autres rieurs, allait définitivement se transformer entre les mains de Leys; un naturalisme flamand le ramènera dans des voies plus humaines ; ce qui restait de la tradition latine de Rubens et de Van Dyck fera retour au germanisme; l'homme emplira la largeur de la scène, non plus idéalisé, grandi, transfiguré ou dénaturé par la farce, mais rude et proportionné à la mesure réelle. L'acheminement vers le vrai continuant toujours, il arrivera un moment où la tradition germanique elle-même paraîtra gênante; alors on peindra la nature directement, sans intermédiaires de styles et de genres.

---

## CHAPITRE V

Les sociétés en formation ont naturellement le goût du grand. Une poussée inconsciente précipite alors aux escalades. Là-haut, sur les monts, plane l'idéal qu'il faut atteindre. Hommes de rêve et hommes d'action font une grosse besogne, à travers une déviation du sens de la réalité. On est tenté d'oublier la notion exacte et la juste proportion, pour vivre dans l'énorme et se comporter en géants. C'est alors qu'apparaissent les toiles démesurées; l'artiste ostensiblement conjecture de reculer les bornes du réel; on prend l'apparence de la grandeur pour la grandeur même.

1830 avait déterminé dans les cerveaux des aspirations à l'héroïsme, la tendance à l'épopée, et dérivativement le besoin du grand tableau. Les cadres du temps ouvrent sur le champ de la toile des perspectives de porches : Wappers, Wiertz et de Keyzer y firent passer des masses humaines, comme un fleuve qui noyait tout. C'est l'âge épique de la peinture : chacun rêve d'épopées; on fait saigner aux tubes des flots de couleur comme en une prodigalité de vie, et les œuvres d'art semblent vouloir se dépasser l'une l'autre. Au Musée moderne de Bruxelles, il faut presque un mur entier pour l'*Épisode des quatre journées*, un autre pour la *Bataille de Woeringen*, un autre encore pour les *Belges illustres*. On n'était à l'aise que dans l'espace. Rubens et ses olympes troublaient les esprits. Cette ère épique se ferma sur Slingenyer, en 1845. Mais, auparavant, Gallait et de Biefve allaient tenter un

suprême effort. Il se trouva que leurs tableaux dépassèrent la mesure de tout ce qu'avaient fait les autres, hormis Wiertz. L'*Abdication* n'a pas moins de vingt pieds; elle mit dans le Salon carré du Louvre comme une échappée sur un gala royal, grand comme nature. Toute une cour s'y déployait avec un faste de brocards et de velours, dans le décor pourpre d'un palais. L'artiste avait choisi un moment solennel, celui où Charles-Quint, debout et dominant l'assemblée, posait la main sur Philippe, courbé devant lui.

On lui reprocha de n'avoir montré que le fantôme du grand empereur; celui-ci semblait pris par les pieds dans le sépulcre de la vieille monarchie : il chancelait sur les marches de son trône, près d'y faire monter le fils cruel et charmant qu'il aimait comme la fleur maladive de son sang, mais dans lequel peut-être il voyait poindre le germe des dislocations prochaines. Philippe, sur l'usure du vieillard, détachait une jeune silhouette, raide comme le profil d'une épée. Tout noir d'habits, il apportait à cette fête d'avènement l'énigme de son blême visage impénétrable. Charles-Quint, la droite posée sur son épaule, s'appuyait de la main gauche sur l'épaule d'un autre jeune homme, campé dans une pose soumise et fière, Guillaume le Taciturne. A gauche, dans un coup de lumière blanche, des chairs de femmes s'épanouissaient au bord des corsages; de nobles visages, encadrés de bandeaux noirs et blonds, faisaient une garniture fleurie à la vieille Marguerite, sœur de l'empereur, rigide en son fauteuil à haut dossier. Devant le trône, un entassement de seigneurs, de pages et de cardinaux, Granvelle, d'Egmont, de Horn, tous debout, muets, glacés, mêlés sans intérêt à la scène qui se jouait devant eux. Enfin, plus bas, quelques personnages semblaient sortir du cadre, un homme

d'armes bardé de fer, un vieillard, un moine, demi enfoncés dans la pesanteur des demi-teintes.

La mise en scène avait été réglée avec la précision d'un régisseur de théâtre, chaque chose à sa place, le trône sur le côté, les seigneurs l'entourant d'un demi-cercle, et au bon endroit, dans la clarté, les femmes; enfin, au fond, des balcons chargés de monde, pour élargir le spectacle.

En réalité, ce n'était que du théâtre. Une action plus haute ne s'accomplissait point ici : on assistait à un cérémonial glacé, dont l'étiquette réglait l'appareil. Le drame moral apparut sacrifié au fait catégorique.

Le peintre n'avait pas su dominer son sujet : il s'était laissé dominer par lui; et il avait peint une date, sans peindre un siècle. Rien ne manqua au décor, vaste et prestigieux, si ce n'est l'atmosphère historique. On sentit l'absence de ce sens austère de la vie qui se marque dans l'ordonnance et la couleur et qui fait d'un tableau d'histoire l'équivalent d'un tableau contemporain. Un génie plus subtil aurait d'un signe fait sentir la gravité de l'heure. Le drame, ici, c'était l'inconnu de cette figure d'ombre, Philippe II, qu'eût indiqué un Vélasquez et qu'aurait souligné un Saint-Simon.

La couleur vraie ainsi manqua à la symétrie de cette cour rassemblée pour un changement de règne et pétrifiée dans son indifférence. Mais, diminué de ce côté, l'immense tableau n'en restait pas moins une remarquable composition, d'un bel apparat extérieur. Le morceau « peintre » se localisait dans le coin où se groupaient la gouvernante Marie, les mains sur les genoux, la reine douairière Éléonore, la duchesse Christine et les jeunes femmes, fleurs du parterre royal.

Impossible de pousser plus loin l'application du talent ;

Delaroche semblait avoir présidé à la belle tenue générale, Deveria à l'étoffage cossu et, pour la couleur, on y voyait percer cet Isabey or et argent des coups de soleil, jouant au grand peintre dans des morceaux d'une pratique étourdissante, à la fois espagnol, italien et français. Le sens de la race s'était effacé chez ce Belge, petit à petit dénationalisé au contact des ateliers parisiens. Gallait ne cessait plus d'habiter Paris et quelquefois, aux salons du Louvre, on le confondait avec les exposants de là-bas.

L'*Abdication* eut un succès considérable. Elle réalisait, et au delà, les promesses du début; tout l'art en germe dans le *Tasse*, sobre, vigoureux, classique par la netteté et romantique par le sentiment, s'épanouissait dans ce travail, sans chaleur, laissé, repris, nullement fatigué, de plusieurs années. Du coup, Wappers se vit distancé : Louis Gallait prit la tête de l'école. Seul Ed. de Biefve, dans son *Compromis des Nobles*, ne devait pas trop souffrir de ce périlleux voisinage. « Cet ouvrage, disait le *Staats Zeitung* de Berlin, prend rang dans la peinture historique, immédiatement après l'œuvre de Gallait. » Il la complétait, à la vérité, chronologiquement; l'auteur avait simplement tourné le verso de la page. Après les rois, la nation à son tour entrait en scène. De Biefve ne fit que répondre au sentiment de son temps, très épris de ces pages retentissantes de l'histoire nationale. On put admirer une ordonnance de tableau, calme, symétrique et figée. Egmont, dans son fauteuil, semble poser pour le profil, devant un rang de belles dames. Hornes, lui, avance d'un pas vers la table, semble inscrire une devise sur un album, avec un paraphe compliqué. Au second plan, il est vrai, la composition s'échauffe : Bréderode, droit, sans emportement, en gentilhomme qui dédaigne les gesticulations d'avocat, harangue les nobles, ses amis; trois frères, victimes futures, s'étreignent, bras et mains liés, jurent de mourir

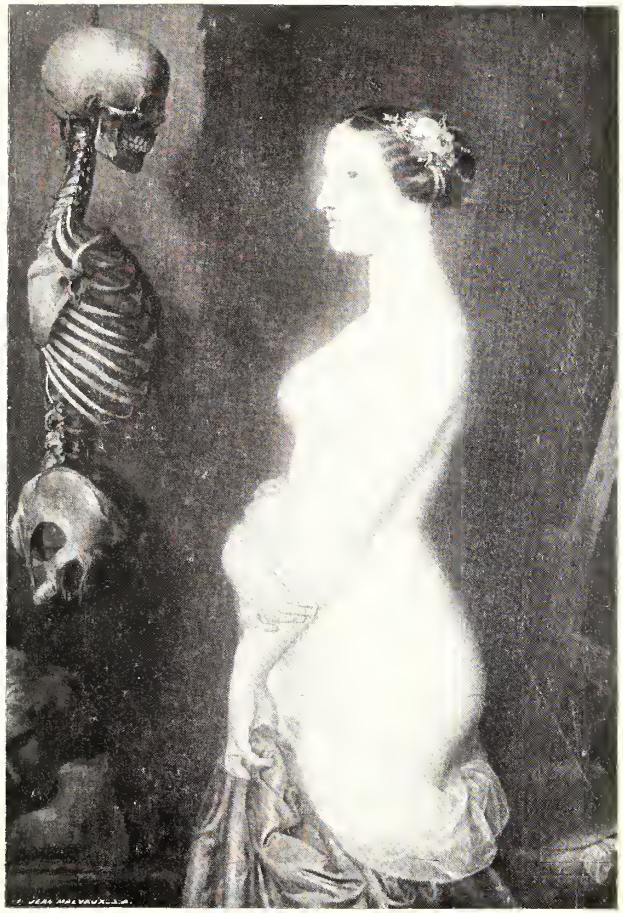
ensemble ; et un jeune homme en raccole d'autres, pour les faire signer.

De même que l'*Abdication*, le *Compromis* se rattachait à cette école des pourpoints et de l'apparat que l'art français avait mis à la mode. Les riches étoffes satineuses y flambent plus haut que les âmes, et le décor, la parade, la pose noble et artificielle, encore une fois évoquaient le théâtre, avec des têtes émergées comme d'une rampe, un éclat mort de faces d'acteurs entre des quinquets.

La race des peintres énormes, de ces Jordaens, de ces Rubens et de ces Quellyn soutenant à bras tendus leurs apothéoses, était bien morte. Des professeurs de gymnastique, pour lever des poids correctement, ne sont pas obligés d'être des Atlas, et l'on en était arriver à jongler avec des poids creux, qui avaient l'air de peser la lourdeur d'un mont.

La *Bataille de Lépante* d'Ernest Slingeneyer fut le dernier des grands tableaux d'histoire. On attendait beaucoup de ce jeune peintre nourri, disait-on, de la pure moelle de l'école d'Anvers, et ses débuts, le *Vengeur* surtout, avaient montré un air de force qui faisait présager un élargissement des formules connues.

Son œuvre, au Salon de Bruxelles, déconcerta les uns, suscita chez les autres un revif d'estime. Un critique parla de fougue juvénile, de pittoresque énergie, de noblesse, de grandeur, de poésie, épuisant tout le formulaire de l'admiration. Aujourd'hui le bariolage des tons crus irrite plutôt l'œil ; les bleu, les rouge, les safran, les citron, les pistache, les jaune de Naples évoquent le teinturier. On sent néanmoins le louable effort pour renouveler la palette des ateliers, frapper un grand coup, peindre une masse d'hommes, avec un chatoiement brusque de chairs et d'habits, dans le bleuissement pâle du plein air. Wappers lui même n'avait osé aller aussi loin. Son *Épisode* sacrifie encore au clair-obscur



ANTOINE WIERTZ, La belle Rosine
(Musée Wiertz, Bruxelles)

FLORENT WILLEMS, Le baise-main
(Coll. de Mme Ve Cardon, Bruxelles)

classique, toute la partie gauche noyée dans des pénombres qui lentement s'épaississent vers le fond et à l'avant-plan crèvent dans une large éclaircie. Ici, la toile entière s'enlevait en clair sur le ciel, poussant d'un même mouvement à la lumière son pêle-mêle bariolé de torses rouges, jaunes et bruns, parmi le claquement des drapeaux saphir, grenat, turquoise, émeraude comme en une vaste imagerie. On croyait assister à un lever de rideau sur un groupement de cinquième acte, les figurants s'élargissant dans le bas en masse compacte et décroissant vers le haut en pyramide, avec le héros au point culminant, debout, crâneur, léché par des feux de Bengale. On eût les apparences de la force, avec des mimiques réglées d'après le modèle, plutôt que la force même. Le drame était demeuré dans le cerveau, sans parvenir à descendre sur la toile. Les yeux s'emplissaient d'une parade de tréteau, d'un corps à corps d'hercules forains se culbutant et trinquant ensuite sur le zinc.

Aux amis du biceps il ne restait qu'un homme, ce farouche Wiertz, dont l'orgueil se plaisait à rester en dehors des courants, dans un isolement hautain.

En 1842, il avait exposé la *Révolte des enfers;* en 1848, il exposait le *Triomphe du Christ;* en 1850, il prenait possession de l'atelier qui devait porter le nom de Musée Wiertz. On est là comme dans la vie même d'un exceptionnel cerveau, parmi des pensées heurtées et confuses, le grand mêlé au trivial, et ça et là, des trous d'ombre, des hantises hideuses, un effrayant cauchemar. De la cervelle humaine coule le long des murs, ardente et rouge. Batailles, écroulements, cataclysmes emplissent tout, mettent sur la brique une humanité pantelante, à travers des déroutes cosmiques, terre et ciel volant en éclats sous le fracas des foudres. Et toujours des géants : l'homme ici se hausse à la taille des dieux

d'Homère; d'énormes visages irrités laissent voir le froncement jovien, entre de houleux sourcils; et l'on se lapide avec des rocs.

Le peintre s'attestait de la race des grands faiseurs de songes. Comme Hercule, il avait reçu l'éducation du Centaure, parmi l'horreur sacrée des monts. Michel-Ange et Rubens avaient laissé en lui le trouble de leur orgueil et de leur génie. Il se crut venu pour enrayer les décadences. Pour lui, d'ailleurs, le grand art était dans l'espace, l'apothéose, les iliades; et une nécessité de grandeur matérielle s'ajoutait aux exigences de l'idéal. Il était fermé à cette notion d'une synthèse, concentrant une infinie sensation de la vie dans un cadre exigu.

Cependant l'esprit moderne, malgré tout, apparaissait sous la formule ancienne. Wiertz était aussi un peintre d'idées ; quand il terrassait des hydres, il les écrasait sous le genou de la Justice et du Droit. Ces combats d'hommes sont à peu près toujours des combats de principes : dans le *Triomphe*, Ahrimane, Satan, les superstitions, les terreurs, la nuit, balayés de devant la face du Christ, la lumière, et dans le *Phare du Golgotha*, les milices stupides, les soldats des Néron, des Tibère et des Héliogabale, tout à coup aveuglés par la réverbération éclatante de cette même face, symbole de paix et de fraternité. La mise en scène catholique, les nuées de séraphins, les paradis et leurs gloires ne sont là que comme une toile de fond au drame de la rédemption humaine. Jésus mourant sur la croix dans le *Golgotha*, n'a rien gardé de la légende; il domine la mort du milieu de la vie éternelle; il est comme le resplendissement de la foi nouvelle, un soleil dans la nue, voilé, d'autant plus étincelant.

Généralement l'œuvre s'élargissait, en dehors du temps et de la vie, dans un idéal héroïque et tragique. Une certaine ressemblance avec les anges foudroyés qu'il aimait peindre, lui donnait à lui-même

les allures d'un génie tourmenté. N'y a-t-il pas un peu de leur orgueil dans les défis qu'il lance aux dieux de la peinture? Il secoue leur olympe d'une main furieuse, rêvant de les culbuter dans la poussière pour se mettre à leur place. Quand il termine l'*Éducation de la Vierge*, il écrit sur le cadre : « Pour être placé à côté du tableau de Rubens représentant le même sujet ».

Tel qu'il se propose, Wiertz a de l'ampleur. Il est inégal et erratique; il va de l'école italienne à l'école flamande, de Michel-Ange à Rubens, tenté quelquefois par Raphaël, sans paraître comprendre cette loi qui fait d'un art l'expression d'une race. Une imagination sans frein l'emportait : il eut le cerveau d'un poète et d'un philosophe ; il ne paraît pas avoir eu toujours la sensibilité du peintre. Le portrait, qui l'eût rapproché de la créature, lui semblait une diminution de l'art : il en faisait pour vivre, avec dédain. Sa mère, en bonnet de paysanne, assise près de l'âtre, est plutôt un tableau qu'un portrait filial; et cependant il l'adorait, au point d'être frappé dans tout son être quand elle mourut.

Aucune fleur de vie joyeuse ne germa dans le coup de vent froid des haut plateaux où il séjournait, et ses gaîtés par échappées sont funèbres. La force, le goût du macabre l'attirent; un jour, il peint en trompe-l'œil une femme qui, vue d'une certaine manière, se transforme en grenouille; d'autre fois, il pousse le trivial jusqu'à l'horrible, *Une mère découpant son enfant en morceaux*. Toute une partie de son musée est convertie en cimetière; il recherche l'émotion du cadavre : ici, un léthargique qui se réveille dans sa bière; là, un mort qu'on emporte; ailleurs, une guillotine, le couteau qui s'abat, la tête rebondissant dans une pluie rouge, etc. Mais quoiqu'il fasse, il demeure exceptionnel dans l'art : il n'égale pas toujours les autres, mais presque toujours les dépasse.

## CHAPITRE VI

En 1842, Florent Willems débute par quelques toiles saluées comme des ressouvenirs de l'art de Terburg. Madou, de son côté, qui jusqu'alors avait été le fécond dessinateur d'une infinité de planches d'albums, fait son apparition comme peintre, avec cette amusante scène du *Croquis*, popularisée par la lithographie. Un autre artiste alerte, Paul Lauters, brosse son premier paysage, et Kindermans annonce un émule à la peinture panoramique de de Jonghe. Quinaux débute à son tour à Gand, en 1844.

Les débuts se pressent en ces années d'actif travail. Stallaert se révèle au Salon de 1845 par une *Sainte-Trinité ;* Robie envoie au même Salon un bouquet de fleurs qui est remarqué ; Markelbach, une *Vierge au Rosaire*, et Wautermaertens, élève de Robbe, des animaux. Chaque genre s'augmente de recrues nouvelles.

Hamman, qui avait successivement donné les *Derniers moments d'Andréa Zurbaran* (1842) et l'*Entrée des archiducs Albert et Isabelle à Ostende* (1845), promet un coloriste, affranchi de l'influence de de Keyzer, son maître. Presque en même temps, un tout jeune peintre, Verlat, trouve un geste dramatique dans son *Pepin le Bref tuant un lion ;* et au Salon de Bruxelles de 1845 le *Tintoret donnant une leçon de dessin à sa fille* lui vaut un succès définitif.

Alex. Robert expose à son tour, en 1848, *Luca Signorelli*

*faisant le portrait de son fils mort*, dont les qualités pondérées font déjà entrevoir un talent correct et bourgeois, et M^me^ O'Connell, la même année, attise son art rouge d'un reflet de Rubens. Déjà alors, on signalait le chiffre croissant des femmes peintres : il n'y en a pas moins de trent-neuf au Salon de 1848, parmi lesquelles M^me^ Fanny Geefs, qui traitait indifféremment le tableau d'histoire et de sainteté, et M^me^ Calamatta, grande admiratrice de Ingres.

Des deux Stevens, l'aîné, Joseph, s'était mis au rang des plus beaux peintres, dès 1848, par son *Bruxelles le matin*, et Alfred, le cadet, en 1850, brusquement fait sensation avec deux toiles, le *Pardon* et l'*Adieu*. En 1851, il obtient une médaille à Bruxelles et, trois ans après, une première médaille à Paris. Couture était venu l'embrasser, le soir de l'ouverture du Salon ; tout le monde parlait de ses *Masques* (musée de Marseille) et de ses *Bourgeois et manants trouvant au point du jour un gentilhomme assassiné*.

Chaque Salon mettait en lumière des inconnus ; en 1851, Thomas, avec une *Judith* et les *Enfants d'Édouard ;* Guffens, avec une *Lucrèce ;* Cermak, un fils de la Bohême formé dans l'atelier de Gallait, avec une *Famille esclavonne émigrant de Hongrie ;* Bourlard, avec deux figures fièrement campées, la *Chute des anges ;* Van Moer, qui d'une âme de vieux peintre tranquillement peint de sa fenêtre un coin de vieilles maisons obscures, l'*Ancienne Steenporte ;* en 1854, l'élégant et fier Gustave de Jonghe, momentanément tenté par un sujet grave, *Notre-Dame de Bon-Secours ;* De Groux, qui prélude à son art personnel et douloureux, Pécher, Col, Van Severdonck, Lambrichs, Eug. Smits ; en 1857 et en 1860, de Winne, Louis Dubois, de la Charlerie, Van Camp, Huberti, de Schampheleer, Lamorinière. Von Thoren, Ligny, Keelhoff.

Cette période de vingt années vit tout à la fois se consacrer les

réputations anciennes et s'affirmer de jeunes tendances nouvelles. Elle fut le trait d'union entre l'art sorti de 1830, historique, romantique et conventionnel, et l'art plus familier et humain qui devait marquer l'effort de la génération suivante.

L'école des Wappers, des de Keyzer, des Gallait, des de Biefve, des de Caisne, des Wiertz, des F. de Braekeleer atteint alors à son épanouissement suprême. La plupart sont arrivés à la maturité de l'âge et du talent ; n'ayant plus rien à gagner, ils ne pourront, par la suite, que descendre la pente du déclin. On sent bien qu'ils appartiennent au passé, les uns par l'influence directe des maîtres du XVII^e siècle, les autres par l'influence reflexe des chefs du mouvement de 1830 en France. Leur importance n'en fut pas moins réelle, si l'on considère l'abaissement de l'art avant eux. Ils personnifièrent la réaction contre les poncifs de l'art neutre qui avait tout envahi ; ils replacèrent les vrais dieux sur la ruine des faux autels ; ils attestèrent un sens libéré de l'art en revenant à la vie et à la couleur. Leur exemple ne fut pas perdu puisque les peintres d'aujourd'hui sont sortis d'eux. Il leur sera compté comme une gloire d'avoir préparé le terrain à l'évolution contemporaine.

Il en est de l'art comme de toutes les manifestations de l'esprit humain; une production généreuse ne peut jaillir que d'un sol longuement fertilisé; et les grands artistes en apparence les plus détachés sont toujours la continuation d'initiateurs souvent rentrés dans l'ombre et dont l'utilité fut l'unique honneur. Il n'y a pas de cas d'une éclosion spontanée de peintres se réalisant dans des formes définitives; le génie est la fleur d'une plante qui pousse ses racines à travers le temps; et un art complet, comme celui de la Flandre et de la Hollande au XVII^e siècle, suppose une succession de genèses qui acheminent au point culminant.

L'école de 1830, en Belgique, ne produisit pas l'œuvre déterminante où se devait éterniser l'effort d'un génie. Elle ne comporte ni un Ingres, ni un Géricault, ni un Delacroix. Elle eut de nobles artistes et ne laissa point le souvenir d'un peintre en qui s'incarna la race. Mais c'est déjà beaucoup qu'elle rendit possibles les peintres de la race qui allaient naître. Elle créa un courant et se rapprocha le plus qu'elle put de l'art qui fait sortir la plus grande somme d'idéal de la plus grande somme de vérité. Elle laissa après elle une traînée lumineuse qui éclaire tout l'horizon des esprits de 1830 à 1860. C'est pendant ces trente années qu'apparaissent les tableaux auxquels s'attacha la jeune renommée de l'école, et ces extraordinaires énergies de l'art s'assimilent, en ce peuple né d'hier et dont la forge fait entendre une si puissante rumeur, à toutes les autres expressions de l'activité nationale. L'immense et continu travail des ateliers ne s'explique, en effet, que par les mêmes lois qui déterminaient ailleurs une production sans trêve : le pays offrait le spectacle d'un vaste concours d'intelligences et de bras travaillant en commun à constituer un organisme vivace. De jour en jour, l'industrie créait des fortunes nouvelles ou accroissait les fortunes anciennes. Un éveil lent des esprits commençait à s'inquiéter de cette gloire littéraire qui jusqu'alors avait manqué à la nation. Celle-ci avait eu des savants, des philosophes et des historiens : elle allait avoir bientôt des poètes et des écrivains. Un méditatif et élégiaque esprit, Octave Pirmez, dans la solitude d'un grand parc à Acoz, écrivait des livres délicats et graves, d'une belle limpidité d'âme et de style. A peine on le connaissait. Charles de Coster, du moins, avait eu l'applaudissement des peintres qui, le sentant avec eux dans son art savoureux et coloriste, réchauffèrent son génie. Il travaillait alors à ce *Tiel Uylenspiegel* qui mérita le nom de « Bible des

Flandres ». Celui-là fut vraiment le père spirituel de la littérature qui mit son orgueil à demeurer nationale. Une apothéose tardive lui valut l'acclamation des générations qui suivirent.

En réalité, jusqu'à ce moment, le pays, encore près de la période de formation, tout fumant de travail, d'énergie et d'héroïsme, n'avait point pris garde à la nécessité d'un idéal littéraire. Il était le maçon, le forgeron et le charpentier du grand œuvre de ses destinées, et, ses outils à la main, différait encore l'heure où il pourrait songer à la perfection de beauté qu'une littérature ajoute à l'éclat d'une nation. Son orgueil, pressé de jouissances, se satisfaisait dans les sensualités de la peinture et l'or des cadres. A toutes les époques, il avait été renommé pour son amour des arts; la prédilection qu'il avait pour ses artistes attestait un goût immémorial pour les réalités splendides. Les cabinets de ses amateurs se comptaient par centaines. On citait d'humbles fils d'ouvriers qui, enrichis par le labeur manuel, lentement se formaient des collections avec cette tendresse jalouse qu'on a pour les choses longuement convoitées et laborieusement acquises. Des bourgeois aimaient posséder un portrait de Navez, de Gallait, de Wappers ou de de Keyser; les plus belles œuvres des peintres ne sortaient pas du pays. Cela déterminait une circulation rapide de grands et de moyens ouvrages d'art, qui finissait par créer une richesse publique d'un genre tout nouveau, à côté des autres.

De son côté, l'État élargissait la part des beaux-arts dans ses budgets. Il patronait surtout la grande peinture, payant de ses deniers le genre qui lui paraissait surtout devoir honorer le pays. Ce qui ne pouvait entrer dans les collections (le Musée moderne avait été créé par arrêté royal du 26 novembre 1845) était réparti entre les municipalités et les églises. Celles-ci, particulièrement, recevaient les chemins de croix et autres tableaux de sainteté

commandés aux jeunes artistes dont il fallait aider les commencements ; et cette protection d'un certain genre de peinture, au détriment de tout ce qui n'était pas le style dans ses applications à l'histoire réligieuse et politique, avait petit à petit engendré un art particulier, sacerdotal et gouvernemental. Du moins, la peinture en Belgique pouvait déployer une belle ligne de bataille et les munificences officielles concouraient à maintenir sur pied une armée de peintres, à laquelle n'eussent pas suffi les fortunes privées.

C'est dans ces conditions que s'achève l'œuvre des maîtres de 1830. Le romantisme, le goût des belles attitudes, la dénaturation du sens du réel dans le coloris aussi bien que dans la composition, n'ont pas encore cédé le pas à la réaction qui, sous le nom de réalisme, va bientôt battre en brèche l'idéal. Il n'apparaît avec Courbet qu'au salon de 1851, et il faudra quelque temps avant qu'il pénètre dans les couches profondes de l'art. Une réprobation salue, du reste, son avènement en Belgique ainsi qu'il arriva en France ; elle ne l'empêcha pas de triompher, quelques années après, avec De Groux et les peintres en qui s'incarna surtout la peinture matérielle et grasse correspondant aux idyosincraties raciques.

Pour le moment un académisme maniéré abâtardissait encore le grand style abondant et si noblement naturiste de la Renaissance. La physionomie humaine, infiniment variée, modelée selon la vie, la condition et l'état de l'âme, n'avait pour ainsi dire qu'un masque : on avait peur des reliefs et des repoussés de la passion comme d'une déformation ; et les personnages, généralement, dans le genre noble, uniformisaient la correction glacée d'un art aristocratique et dandy. Les différents Comtes d'Egmont de Gallait et de de Biefve, les Van Dyck et les Tasse de de Keyzer, les Charles Ier de Wappers,

à l'égal des types mis à la mode par les Johannot et les Deveria, affectaient un port de tête byronien et portaient entre les sourcils la ride fatale.

Ce fut une sorte de snobisme confortable et élégant, teinté de littérature, dans un pays qui n'en avait point encore, mais que les petits livres de la contrefaçon alimentaient largement d'un héroïsme de cape et d'épée. La perversion de la notion saine de la beauté, le goût d'une sentimentalité romanesque, la corruption de la religion des maîtres signalèrent ici l'action, si fréquente de la France : elle retarda l'évolution particulariste et locale.

Quand Gallait, en 1851, exposa les *Derniers honneurs rendus aux restes des comtes d'Egmont et de Hornes par le grand-serment de la ville de Bruxelles*, actuellement au musée de Tournai, on eut l'impression d'un élargissement de la réalité dans l'art. Le tableau inspira de l'admiration et de l'horreur. Avec brutalité, le peintre avait laissé couler la vie sur les linges et comme chez l'Espagnolet, une rosée rouge larmait des chairs rigides et déchiquetées. Une ombre d'échafaud couvrait la scène ; près des cadavres, les hommes du Serment, debout, avalaient leurs larmes, sous l'œil immobile des deux sbires d'Albe. Les têtes tranchées s'ajustaient aux troncs masqués par un poêle noir : exsangues et jaunes, les paupières lourdes, avec le hérissement des barbes et l'amincissement des narines sous le vacillement des cierges, elles impressionnèrent fortement les âmes faciles. Il se colporta que l'artiste les avait peintes d'après nature, dans la minute qui suit les exécutions ; il sembla bien plus les avoir peintes d'après des modèles de cire.

Gallait manqua toucher à la puissance. On était pris physiquement par le spectacle tragique des corps frappés dans leur sève. Mais l'arrangement, une fois de plus, mitigeait la forte impression du sang. Les hommes du Serment, par leurs allures théâtrales,

leurs costumes de parade, le faux pathétique de leurs attitudes, contrastaient avec la funèbre nature morte des têtes peintes d'un jet. Par surcroit, le reître appuyé sur son épée à coquille et l'espion à figure furtive et pâle rappelaient les pires formules.

L'artiste n'avait pas su sortir de l'invention d'atelier pour faire simple et grand selon la nature. Une idéalisation abusive faussait les vraisemblances et la peinture, soutenue plus qu'emportée, ajoutait son indifférence à toutes les autres. « Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, a écrit Th. Gautier en parlant du tableau, M. Gallait le possède ». C'était, en effet, un mélange habile de toutes les qualités moyennes de l'art, moins l'élan prime-sautier, le cri de la passion et la vraie sensibilité. Quand plus tard Géricault peignit ses têtes de guillotinés, on put voir de quel côté étaient le drame et le génie.

Le salon de 1851 n'en fut pas moins illustré par cet effort laborieux, en regard duquel s'étalaient, dans une vibration éclatante, les *Casseurs de pierre* de Courbet. Une philosophie nouvelle de l'art s'ébauchait ici avec un accent de réalité imprévu, tandis qu'à côté, les *Derniers Honneurs* semblaient la protestation d'un idéal périmé. L'œuvre apparut bien déclamatoire à côté de la tranquille et simple assurance qui régnait dans la toile du peintre français : celle-ci ne s'en attesta que plus redoutable. C'était la force insoumise d'un tempérament tout d'une pièce, formé à l'étude directe de la nature. Les *Casseurs* entraient dans l'art à la manière des émeutiers ; les pierres qu'ils cassaient sur le chemin se transformaient en pavés qui brisaient les vitres. On crut voir se ruer toute une plèbe vile et calleuse, revendiquant révolutionnairement son droit à l'art après avoir revendiqué sur les barricades son droit à la vie.

Une fois le noyau jeté en terre, les sèves et les saisons travaillent à le faire éclater, rien ne peut empêcher l'arbre et les fruits d'en sortir. Il fallut néanmoins près de vingt ans avant que la leçon d'art, toute neuve dans l'œuvre simple, franche et nue du maitre de Besançon, germât pour une nouvelle renaissance de l'école.

Gallait termine, pour le salon de 1865, son dernier tableau, la *Lecture de la sentence de mort aux comtes d'Egmont et de Hornes*, qui clôt son cycle historique. Sa production est constante : il n'y a pas moins de quatorze tableaux, histoire et genre, entre la date de 1854 et celle de 1874, sans compter les quinze portraits historiques en pied du Sénat, les portraits équestres de Godefroid de Bouillon et de Charles-Quint pour le palais du Roi, et dix-huit portraits de contemporains. On l'y voit, en bon ouvrier, préoccupé de technique : la sienne à mesure se signalait par ses variations; tantôt il vergetait ses pâtes de coups de brosse parallèles qui, sur le modelé d'une figure, ressemblaient aux cinglades d'un fouet; tantôt il cherchait à exprimer le tissu de la peau par de petites touches juxtaposées, pareilles à des tavelures.

La fécondité de Wappers n'était pas moins considérable. Depuis le *Pierre le Grand à Saardam,* il avait successivement terminé *la Femme et les Filles de Boduognat* (coll. royale, à Bruxelles), 1843; *Un chevalier et sa dame traversant un bocage,* 1843; *Geneviève de Brabant dans la forêt,* tableau commandé par la reine Victoria pour le prince Albert, 1844; le *Siège de Rhodes,* peint pour le roi Louis-Philippe, 1845; *Louis XII au Temple* (coll. royale), 1846; *Rebecca et sa fille,* 1846; *Boccace lisant son Décaméron chez la reine Jeanne de Naples,* 1849; *Christophe Colomb en prison,* 1849; les *deux Mères*, 1851; la *Fille de Thomas Morus à la prison de son père,* 1855; le *Camoëns demandant*

Édouard Agneessens, La femme au gant
(Coll. de M. Lequime, Bruxelles)

Adolphe Dillens, Le pont d'amour
(Coll. de Mme Ve Cardon, Bruxelles)

*l'aumône dans les rues de Lisbonne,* 1856; la *Mort de Christophe Colomb*, 1857. C'est le temps de sa pleine floraison; il a une sorte de travail allègre et actif, d'un jet qui ne se s'épuise pas; et il se repose de l'histoire en peignant des portraits de souverains et de hauts dignitaires.

De Keyzer, de son côté, produisait sans relâche. Quarante tableaux et portraits s'espacent entre 1842 et 1857. En 1852, il peint *Christophe Colomb traité de visionnaire,* le *Tasse en prison* et le *Départ de Van Dyck pour l'Italie;* en 1853, *l'Orient et l'Occident,* pour le roi de Wurtemberg; en 1855, le *Massacre des Innocents*, pour le musée de Gand, et comme Wappers, entre ses grands tableaux, il fait des portraits officiels.

Cette grande activité décroît chez Édouard de Biefve. Il semble que tout son feu de jeunesse se soit dépensé dans le *Compromis des nobles;* on ne le voit plus aborder la peinture d'histoire que de loin en loin. En 1843, il achève la *Paix des dames;* en 1845, *Raphaël composant la Transfiguration;* en 1848, *Rubens envoyé à la cour de Londres par l'archiduc Albert;* en 1850, le *Duc d'Albe à l'hôtel de ville de Bruxelles;* en 1853, il termine le grand tableau allégorique de la salle des séances du Sénat, la *Belgique fondant la monarchie.*

Dejà, chez les nouveaux artistes, la sève se porte vers des œuvres moins fougueuses, nées d'une observation attentive. A peu près seul, Ernest Slingeneyer paraît vouloir perpétuer quelque temps encore la tradition de 1830. Mais son imagination n'ouvre plus qu'une aile alourdie, dans le ciel où s'était déployée la large envergure de son *Don Juan à Lépante.* Un *Camoëns* avait mal résisté aux critiques. D'autre part, les douze compositions du Palais-Ducal, dans lesquelles il retraça les fastes politiques, artistiques et scientifiques du peuple belge, manifestèrent des

qualités d'arrangeur habile, sans dégager la vision des époques qu'il s'était proposé de mettre en scène. Un voyage en Orient détermina, d'ailleurs, un changement d'orientation dans ses recherches : comme J. Portaels, qui de peintre de la vie biblique s'était fait peintre ethnographe, il s'éprit de la beauté sévère des femmes de Tunis et l'exprima dans un assez grand nombre de tableaux, d'une exécution correcte et soignée.

---

## CHAPITRE VIII

La Belgique n'avait jamais manqué de peintres gais. Ferd. De Braekeleer et les autres ont une certaine drôlerie à fleur de peau qui n'a rien à voir avec la grande farce des maîtres du passé. Chez ceux-ci l'intensité du rire ressemblait aux forces de la nature : c'était l'emportement fou d'un élément qui, dans sa fureur, allait jusqu'au meurtre et cassait tout. Au contraire, une pointe d'agrément s'ajoute aux facéties de leurs pâles descendants.

Les titres sont suggestifs. Rien que dans l'œuvre du bon Verheyden, on trouve *les Politiques de village* les *Boucles d'oreilles,* la *Danse à la corde*, *Il n'aura pas ma rose, C'est moi, Le Passe-partout, En usez-vous, Dieu vous bénisse*, la *Mauvaise paix*, le *Petit bonhommme vit encore* (allusion politique dont la lithographie se vendit par milliers en France, après les événements de 1848), *Quels bons boudins ! Quelles belles crêpes !* l'*Omelette gâtée !* la *Pomme de terre trop chaude*, etc., etc. Détail à noter, presque tous ces rieurs sont des demi-paysagistes ; ils débrident leur comique à travers des paysanneries, ; ils ajustent Florian à Teniers et à Brauwer. Voyez Eug. de Block (dans son premier temps), et avant lui, F. de Braekeleer, van Regemorter, etc. La plupart, comme Verheyden, recherchaient la jolie chair rose, une vénusté grasse et poupine. C'était du reste une tendance générale ; la rudesse flamande, laminée sous l'influence française, avait dégénéré en mièvrerie, mais plus particulièrement chez les peintres de l'école anversoise.

Madou les résuma en les dépassant ; il demeura comme le baromètre des calmes folies d'une époque trop grave pour se complaire encore aux grandes hilarités. Il fut l'impresario de saynettes animées et discrètes.

Son théâtre tenait de l'opéra comique : il mit en peinture la musique que des maîtres alertes écrivaient pour des sujets plaisants à la scène. Comme eux il eut de l'esprit, de la verve et connut des succès faciles. Les scenarios se composaient d'un petit nombre de figures, presque toutes ressemblantes entre elles. Quand on les voyait passer, rubicondes et joviales, on s'imaginait volontiers les voir pour la première fois. Comme les comparses qui semblent varier l'aspect d'une face, ils rentraient par une porte et sortaient par une autre. Il avait dans ses coulisses un vestiaire nombreusement garni dont les défroques, tour à tour et tout à la fois empruntées aux modes de 1790 et de 1815, très rarement à la vie contemporaine, affublaient le petit monde qu'il mettait en scène. Pour la masse, c'était l'invention inépuisable, la variété infinie, un défilé qui ne cessait pas ; quelques-uns seulement découvraient, sous l'apparent tapage des allées et venues, le secret de faire beaucoup de bruit avec peu de chose et la qualité mineure de l'observation.

Le premier rôle était tenu par le garde-champêtre : c'était un vieux renard, la face couperosée et toute crevassée de rides, avec de grandes oreilles pour mieux entendre les chuchotements dans les blés, joyeux compère après tout, et qui était la terreur des jocrisses bien plus que des braconniers, important, du reste, et ne soulevant son bicorne pour personne ; si fait ! pour M. le bailli, grosse créature joufflue qui, quelquefois, montrait au bout du chemin son gilet à fleurs et sa haute canne à pomme d'argent, pinçait le menton à Javotte et la taille à Mathurine, puis rentrait dans la coulisse, roulant des yeux faïence dans des joues allumées du plus vif carmin.

F. De Braekeleer, Le Comte de Mi-Carême
(Musée de Bruxelles)

Jean-Baptiste Madou, L'arrestation
(Coll. de M. Eggermont, Leignon)

Coqueplumets et roquentins faisaient leur partie dans la pièce. Un matamore lançait des provocations à la cantonnade. Un garde-française taquinait les filles. Cà et là, un vieux marquis secouait du bout des ongles le tabac de son jabot. Un charlatan grimaçait sur ses tréteaux. Ailleurs un joueur de flûte piaulait. Des chiens savants faisaient la parade. Dans un coin, un benêt était malade des suites d'une *Première Pipe*, sujet qui plaisait énormément à l'artiste. Il y avait aussi les politiques, gens huppés et cossus qu'on voyait, jambes étendues et bésicles au nez, déployer avec importance le journal fraîchement imprimé. Il y avait surtout les ivrognes et, ici, la scène était irrésistible. Ventres de silène, épaules en sifflet, trognes enflammées par le petit bleu, museaux verdelets se pressaient autour des tables, faisant la joie du public. Quelquefois la porte s'ouvrait et, brandissant un balai, les yeux étincelants, rouge, furieuse, les dents en pointe, comme pour happer, apparaissait sur le seuil la femme d'un des lurons. C'était chose amusante de voir la mine de l'ivrogne : il essayait de se lever, docile à cette voix rude, et se cramponnait à la table, supputant de ses yeux en coulisse le geste de la maritorne, ou bien, immobile sur place et ramassé le dos en boule, il puisait dans les rasades la force de résister à l'impérieuse injonction.

Madou excellait dans les mimiques ; une pointe de caricature les rendait plaisantes ; son art avait, comme son cerveau, une certaine animation superficielle ; il était si brillant, si plein d'entrain et de feu qu'on oubliait d'arrêter le tournoiement de ses marionnettes pour s'assurer si elles vivaient. La grande comédie, celle dont le rire boit les larmes, lui échappait ; c'était un malicieux avec bénignité et qui s'arrêtait à la nuance du vaudeville. Il possédait la réunion des qualités moyennes indispensables pour se faire accepter de tout le monde. Personne n'a touché aux travers de

l'humanité avec un enjouement plus discret. Ajoutez que ce brillant improvisateur parlait une langue intelligible à tous; ce n'était plus la verve solide des maitres, mais à la place, un zézaiement de paroles dites à demi- voix et quelque chose de claquant, d'agité, d'alerte qui faisait passer, pour peu qu'on n'était trop difficile, sur le dessin bridé, le manque de muscles, le mensonge de ce brillant épiderme. Il n'en fallait pas plus au public qui, reconnaissant, acclamait en Madou son propre esprit. Un titre de gloire lui reste acquis : il créa le cabaret wallon ; son trait distinctif fut, en effet, d'avoir changé la clientèle du vieil estaminet flamand.

Le *Croquis*, le *Mauvais ménage*, la *Fête au château*, le *Trouble-fête*, la *Chasse au rat*, le *Coup de l'étrier*, le *Seigneur du village*, le *Passe-temps de l'artiste à l'auberge*, le *Menuisier entre deux scies*, la *Galanterie* et la *Bonne aventure*, les *Mauvais Joueurs*, le *Bandit*, les six grandes toiles pour salle à manger, où il met en scène les fables de La Fontaine ; en 1865, la *Réussite* et une *Scène de château fort* ; en 1866, un *Mauvais lieu*, scène de batailleurs ; en 1869, la *Cruche cassée*, *Scène de cabaret* et *Reproches d'une femme à son mari* ; en 1871, les *Railleurs* ; l'*Arrivée du boute-en-train* et une *Scène de politiques* sont de joyeuses anecdotes d'une observation narquoise. Cet amuseur s'applique aussi à des œuvres moins spéciales : il fait six grandes toiles décoratives pour le château royal de Ciergnon, avec la collaboration de Lauters pour les paysages ; puis successivement, dix-neuf autres toiles de même importance et dont quelques-unes figurèrent à l'Exposition universelle de 1878.

Eugène de Block, à l'exemple de Madou, de De Coën et de tant d'autres, s'était aussi rangé du côté des rieurs. Chacun se choisissant un type auquel il demeurait fidèle, il se spécialise d'abord par des scènes de braconniers et de gardes-champêtres

d'une couleur grasse aux tonalités brûlées. Mais un jour il se lasse de rire, quitte ses bamboches et se fait l'observateur attendri du peuple. Il lui vient alors des analogies avec De Groux et le hollandais Israëls, mais dans un sens humanitariste. Ses toiles sont des réquisitoires et des plaidoyers ; il fait entrer le livre dans le tableau ; et la franchise de son art en demeure altérée.

De Block, du reste, par ses paroles et ses idées, légitimait cette réputation de peintre démocratique que lui avaient valu ses tableaux. Il avait des colères généreuses contre les despotismes. On le vit peindre la Révolution sous ses deux aspects, Garibaldi, l'action, et Mazzini, la pensée. Il laissa dans l'art belge le souvenir d'une physionomie intéressante et d'un peintre qui ne put trouver la personnalité.

Adolf Dillens, dans les commencements, ne fut pas très différent d'Eugène de Block ; toute sa production, antérieure aux voyage en Zélande, le montre préoccupé des atmosphères rembranesques, et il y assortit des scènes guerrières, des corps de garde, un souci d'histoire débraillé. C'est, comme chez presque tous, le tribut payé au romantisme : quand, en 1854, il expose le *Droit du passage* (Le Pont d'amour), on n'a plus que l'impression d'un art aimable qui enjolive la nature. Presque aussitôt une vogue entoure ses pimpantes peintures dont les sujets évoquaient des mœurs simples et un séduisant exotisme.

Adolf Dillens put épuiser ses souvenirs de voyage, sans lasser la curiosité des amateurs. Dans la fréquentation de cette terre cordiale, la Zélande, son procédé avait pris un air reposé, des colorations claires et un émail brillant. Il ne lui en fallut pas davantage pour devenir un artiste populaire : il produisait avec facilité, se répétant souvent, pour complaire aux amateurs, mais gardant, malgré tout, le goût du bon travail. Il eut ainsi une large

part des succès de l'époque et les mérita par des qualités qui sont en dehors des variations de la mode : le goût et la correction du dessin, la clarté de la composition, une exécution savante et soignée. Son observation se parait d'une fleur de poésie; il aimait les bonnes gens et les peignait dans la douceur de leur existence. Une réunion de cabaret, un rendez-vous de tourtereaux, une causerie sur le pas d'une porte, une scène de patinage, l'échoppe du cordonnier, la rencontre sur un pont, une bousculade de vent dans un parapluie étaient le thème habituel, habilement brodé de détails, avec la moue comique et piteuse du galant rembarré, la parade victorieuse de l'Adonis faisant le joli cœur devant les filles, la rougeur embarrassée de la belle qui écoute un aveu et roule dans ses doigts l'ourlet de son tablier, le rire éclatant de la dédaigneuse, la bonhomie narquoise du savetier prenant mesure à ses clientes, un peu au delà de la cheville.

---

TH. FOURMOIS, Le moulin d'Eprave
(Musée de Bruxelles)

## CHAPITRE IX

Le paysage allait bientôt cesser d'être une forme de la géographie. Le jour où Lauters et de Jonghe ouvrirent la route des Ardennes, ce fut un élargissement du monde. Le sac au dos, on s'imaginait partir à la découverte des terres inconnues. Shakespeare parle quelque part d'une Ardenne peuplée de lions. On ne croyait pas aux lions; mais la grande silve gardait encore quelque chose du mystère dangereux d'une forêt de Broceliande. Kindermans, Fourmois, Quinaux, qu'on rencontre au Salon de 1854, rapportent de leurs pérégrinations des impressions fraîches d'eaux lustrées et d'amphithéâtres verdoyants déroulés jusqu'aux horizons. Une senteur humide de plein air commence à se dégager; on sent poindre les intimités prochaines, la passion de la lumière, l'émotion fraîche de l'aube et du crépuscule. C'est un réveil des âmes dans le frisson des feuillages, la joie des clartés, le bourdonnement du vent. En même temps le ton plus juste tend à exprimer les aspect naturels, l'harmonie des terrains et des verdures, les blancs calcinés de la pierre, les moisissures jaunâtres des mousses, les bleus profonds et doux de l'air.

Fourmois, qui rappelle Hobbema par ses groupes d'arbres abritant un chaumière ou un moulin, ses petits sentiers filant entre les gazons et ses feuillages noirâtres et persillés, interprète la vision qu'il a dans l'esprit, plus encore que celle qu'il a devant son chevalet. C'est le reste d'une convention demeurée dans le

sentiment de l'époque. Mais déjà sa carrure fait craquer le moule ancien; il est le plus original des paysagistes de la première période, et sa robuste interprétation, quelquefois figée sous les solidités de l'exécution, s'adapte à un sens particulier de la terre, épique plus encore qu'agreste. On voit poindre, sous sa tristesse rude, l'âpre conception tellurique qu'un Théodore Baron exprimera plus tard avec tant de puissance. Il ne lui manque que la sensibilité : le bon ouvrier qu'il y a en lui ne sait pas s'attendrir.

Lamorinière tout à coup s'attestait une espèce de Leys du paysage : il peignait d'une âme gothique, ne paraissant pas se douter que l'éternelle mobilité de la terre, sa sève incessamment en travail, ses innombrables transformations sous la pression des causes atmosphériques ne s'accommodent que d'un art rapide, ondoyant, léger, varié, capable de refléter ses infinies activités. Il l'immobilise plutôt sous une exécution lapidaire, d'une minutie qui détaille les folioles d'un arbre, les imbrications d'une écorce, les minuscules cassures d'une tuile sur un toit. C'est une sorte de mosaïste de la nature, étroit et ponctuel : son émotion ne dépasse pas le souci persévérant de la bonne besogne honnêtement accomplie. Le tableau du Musée de Bruxelles, cette prairie coupée de minces canaux dans la limpidité desquels se reflètent des peupliers, et fermée d'une barrière en bois qui l'enclôt moins que son air de silence un peu figé, dit bien, avec sa tranquillité et ses sourdes atmosphères, l'espèce d'idéal de ce régulier et laborieux praticien. Il rechercha des coins rustiques, ça et là une lisière d'arbres, une bosse de terrain, une échappée de village, dont il trouvait autour de lui les motifs, donnant ainsi l'exemple de l'attachement que le paysagiste doit avoir pour la terre natale.

Keelhoff, de son côté, avait subi la prédilection commune pour les jolies rivières ardennaises que Quinaux et Kindermans

étendaient en larges nappes frangées d'écume, sur les cailloux polis du fond. Tous trois eurent en commun un même ton d'eau écaille de poisson et des verts maladifs d'une nuance endive cuite ; mais Kindermans affectionnait les perspectives de montagnes, dans le brouillard argenté des matins ; Quinaux préférait les clartés égales dans la chaleur du jour ; Keelhoff, enfin, égouttait une lumière adamantine sous la touffe ronde de ses feuillages. Tout cela n'était pas sans quelque convention et le paysage rarement se terminait sur nature. C'est alors qu'un beau peintre, cet Alfred de Knyff qui vivait à Paris, uni d'une amitié solide aux deux Stevens, commence d'être molesté par la critique pour ce qu'on appelait la crudité de ses verts. Et de Schampheleer, qui débute en 1857, semble vouloir fondre ensemble, dans un art de transition. la sincérité des tons de nature et le poncif des tons de sentiment.

Cependant Verboeckhoven étoffait les pacages de Verwée, les futaies de Koekkoek, les chemins creux de Delvaux ; tout changeait autour de lui ; seul, il ne changeait pas. Ce fut, du côté des animaux, l'un des représentants célèbres de l'art belge avant 1870. Il travaillait d'une activité ponctuelle et mécanique comme une machine à coudre. Il avait des amateurs qui recherchaient ses moutons et d'autres qui préféraient ses vaches. J'ai pu dire qu'il ne déchut jamais jusqu'au porc et il dédaigna le taureau. Ses exportations de bétail lui avaient valu de nombreux ordres, toutes les médailles et une spacieuse maison de campagne dans la banlieue bruxelloise, au milieu d'un parc.

On sait, du reste, que les bêtes de l'excellent animalier n'eurent jamais qu'une lointaine analogie avec la plantureuse viande gorgée de sang, prédestinée à être dépecée dans les abattoirs. Cette grosse réalité brutale n'était pas faite pour lui : ses petits

moutons, sous leurs laines frisottées, d'une neige immaculée, ressemblent à des agneaux mystiques et ses bœufs portent sur leur lage face l'indice d'une songerie presque humaine. Chez les uns et les autres, l'animalité était tempérée par le respect de soi-même, et ils semblaient avoir été élevés, à la musique des vers de Théocrite, pour faire l'ornement des Tempé.

Eugène Verboeckhoven offre l'exemple extraordinaire d'une production qui n'a été troublée par aucune influence; à la fin de sa carrière il est le même qu'au début, et pas plus qu'il ne connait l'épuisement, il ne connaît les variations. Il avait hérité d'Ommeganck le goût de la pastorale, avec ses gazons émaillés de floraisons, ses arbres découpés en fines verdures, ses horizons baignés dans un poudroiement vermeil, ses tranquilles azurs, image de la paix terrestre, où se balance un petit nuage blanc. Quelquefois, cependant, chez le disciple, le petit nuage s'élargit, finit par emplir l'ampleur du ciel de ces tons ardoisés qui signalent l'approche de l'orage ; mais la prairie conserve son verdoiement lustré. Et il recommença éternellement la même chose, ne se lassant pas plus qu'il ne lassait les collectionneurs. On admirait sa connaissance de l'organisme animal, la précision quasi mathématique de son dessin, la conscience et l'adresse de son exécution, toutes ces qualités qui l'apparentaient aux maîtres hollandais du XVII^e siècle. En réalité, il demeura fermé à l'émotion du monde extérieur. Son œuvre présente partout une animalité linéaire et simplement latérale : elle n'a ni la sensation chaude de la vie organique, ni l'impression des forces du monde primitif persistées, comme une image de l'élémentaire.

Un seul, de ce temps, s'était attesté de la forte race des beaux animaliers du passé, Joseph Stevens. En celui-là tout à coup se suscitait une maîtrise absolue. Il fut l'un des plus grands peintres

(Murano de Korean)

— [illegible] de capital

J. STEVENS, Un métier de chien
(Musée de Rouen)

J. Stevens. Brug. 1842

de son époque : sa peinture, était un don naturel qui l'égala à Snijders et à Fijt. Il y a un mot très beau de son frère Alfred lui écrivant : « Moi je suis de mon temps, mais toi, Joseph, avec Fijt, « Snijders et Jordaens, tu es de ta race.... Ainsi tu es de tous les temps. »

Le grand peintre de la femme, parlant sur ce ton du grand peintre des bêtes, n'avait pas tort : tout au moins marquait-il fortement la filiation de celui-ci avec les peintres chez qui le sens de la couleur et de l'exécution puissante sembla décanter le goût de la race pour les matérialités solides et fleuries. Il tient de ses devanciers le ton appuyé et gras, les accords veloutés, les accents sobres, la riche santé de l'œil et cette forte estampille de la touche martelant les pâtes comme un pilon. Il offre le rare exemple d'un riche tempérament allié à un bon sens solide ; à peine voit-on en lui les variations du procédé ; l'*Épisode du marché aux chiens* (Musée de Bruxelles) indique, avant Courbet, l'espèce de vibration contenue qu'il est possible de tirer des modulations du gris.

Ses bêtes, au surplus, sont bien des bêtes ; elles demeurent sous la livrée que leur met l'instinct de la liberté ou de la servitude, les créatures confiantes et simples que Michelet appelait nos « frères inférieurs ». Il leur donne l'esprit qu'elles ont naturellement, sans chercher à leur prêter celui qu'elles ne peuvent avoir, estimant, en son clairvoyant jugement, que la nature leur en a bien assez laissé pour faire, en regard de la comédie humaine, une autre comédie non moins mêlée de drame, où chacune d'elles a ses passions, ses mœurs, sa sottise et son génie.

C'est cette variation, cette analyse des différences amenées par le tempérament propre ou les vicissitudes de l'existence qui l'ont mis bien au-dessus des autres peintres d'animaux de ce temps, même au-dessus de Decamps, qui se peint dans ses singes en

homme de trop d'esprit qu'il est. Caniches, barbets, épagneuls, mâtins et roquets ressemblent chez l'artiste bruxellois à des acteurs naïfs qui s'ignorent et ne jouent pas la bête, comme il arrive ailleurs : leur bêtise est un lot qu'ils se transmettent, plus admirable que notre finesse, puisque celle-ci n'aboutit souvent qu'à nous rendre ingrats et méchants. Personne n'a oublié ces pages attachantes : la *Lice et sa compagne*, sa toile de début (1845), les *Mendiants de Bruxelles le matin*, *Plus fidèle qu'heureux*, un *Temps de chien*, le *Protecteur* (1846), le *Chien qui porte à son cou le dîner de son maître* (1847), un *Métier de chien, souvenir des rues de Bruxelles* (1852), un *Épisode du marché aux chiens, à Paris*, l'*Intrus*, la *Bonne mère*, le *Philosophe sans le savoir* (1854), l'*Intérieur du saltimbanque*, *le Chien et la Mouche*, *le Chien de la douairière* (1855), *le Repos*, *Distrait de son travail*, un *Heureux moment* (1859), *le Coin du feu*, *Chien criant au perdu* (1861), la *Protection*, *les Solliciteurs* (1863), *les Méritants*, *le Chien à la glace*, etc. Il peignit aussi le singe agile, bouffon et malicieux, mais avec moins de constance. On peut voir, par le petit tableau du musée de Bruxelles, *La Forge*, qu'il eût été l'émule de Géricault s'il s'était adonné à la peinture du cheval.

---

A. Stevens, Tous les bonheurs
(Musée de Bruxelles)

Joseph Stevens, Le chien à la mouche
(Coll. de feu M. Eug. Marlier, Bruxelles)

# LIVRE II

## CHAPITRE PREMIER

Henri Leys se place naturellement en tête de la période qui va suivre : il caractérise le retour à l'étude des formes expressives, du sentiment juste dans le caractère des physionomies, de la matérialité solide des corps et des objets, des beaux tons de la peinture flamande, et il réalise l'idée d'un art national, basé sur une conception réaliste, avec l'emploi des formules qui, de tout temps, ont été le mieux appropriées au génie de la race. L'expression de la nature, de particulariste et d'idéaliste qu'elle était avant lui, deviendra synthétique et naturaliste, et les anciennes abstractions feront place à l'observation immédiate de l'homme dans un milieu adéquat.

On a prêté au maître anversois des subtilités d'esthétique qui feraient de sa création le produit alambiqué d'un esprit plus critique qu'intuitif ; trouvant à la tradition des peintres du XVII^e siècle une forfaiture latine, il aurait eu l'idée de la ramener à son point de départ par l'étude des caractères distinctifs de la première école germanique. Son art affecterait ainsi une allure volontaire de protestation contre l'idéalisme des formes redondantes et étalées. Je crois bien plutôt qu'il y fit voir une inspiration native qui, accordé au fond original, devint la marque de ce grand artiste.

Leys cède aux lois de son esprit et il est simple : il s'explique par la conformité de son penchant avec ses maîtres d'élection ; leur réalisme alimenta sa notion personnelle des choses, comme d'une nourriture fraternelle et il se montre seulement clairvoyant en leur demandant les matériaux qu'il développe par une culture attentive.

Vous remarquerez chez lui, comme chez Cranach, Durer et Holbein, l'expression parlante des silhouettes, la réalité rude et grossière des têtes, le craquelé des rides dans le cuir des faces, la lourdeur des épaules carrées et massives, écrasant des corps mafflus, empâtés dans leur lymphe. Ce qui fut chez les Renaissants la symétrie du bel animal humain se décompose ici dans un type épais et dégénéré. La maladie, les mélancolies de l'âme, les fatigues du labeur, les oppressions de l'état social, se lisent dans cette déchéance de la noble structure des membres; et pareillement les tons nacrés de la chair florissante se corrompent, tournent au lie de vin, ou bien prennent une pâleur cireuse. Une seule créature fait exception : c'est la femme; sa fraîcheur se perpétue à travers l'universelle laideur des hommes, comme une concession au goût de l'aimable qui régnait dans l'école. Ni Durer, ni Cranach, ni Breughel n'ont connu cette galanterie.

Leys, requis par d'intimes idiosyncrasies, devait être porté à se choisir un théâtre d'action en rapport avec une psychologie grave, sentimentale et mélancolique. Il prit donc la Réforme pour thème et, logiquement, se conformant à son goût du réel ambiant, y adapta les êtres et les choses de l'Anvers de son temps. C'est la vertu des très antiques villes de garder une certaine ressemblance permanente, à travers les états successifs de leur histoire. Il eut ainsi à la fois une atmosphère double et une, historique et vivante, et des acteurs expressifs qui concertèrent le signe de beauté intime qui distingue son œuvre.

H. Leys, L'Institution de la Toison d'o

(Coll. de S. M. le Roi des Belges)

On pressent dès ses débuts le caractère prédominant qu'il gardera jusqu'à la fin de sa carrière. Les *Trentaines de Berthall de Haze,* à quinze ans d'intervalle, ne feront que confirmer la tendance à l'expression forte et véridique qui est déjà dans le *Massacre des Magistrats*. Cependant, il ne s'est point encore fixé à ce XVIe siècle dont il devait tirer de si pathétiques épisodes : il semble qu'il s'y prépare à la manière des historiens, par une assimilation graduée, et toute sa première manière s'enferme dans l'étude et le caprice du siècle qui précède. Il n'est alors encore qu'un brillant virtuose de carnages, semant à profusion les teintes tapageuses, dans des toiles combinées comme des bouquets; des lumières artificielles incendient ses fonds, jouent dans les bosselages de ses cuirasses, ruissellent sur les cassures de ses robes, d'après le mode de Wappers et de F. de Braekeleer. Puis, cette turbulence se calme ; les massacres cèdent le pas à des aspects tranquilles de corps de garde ou d'intérieurs bourgeois, avec la même précision dans l'expression calme que dans l'expression violente ; et, enfin, il ouvre toute large la grande page de l'histoire à laquelle il se maintiendra. De ce moment, il semble qu'une part de l'intérêt se concentre dans le caractère des têtes. Le mouvement existe à peine, les corps s'immobilisent, dans une régularité morte; ses statures sont raides et figées; mais les têtes ont un relief de vie profonde.

On peut dire que Leys peignit surtout des portraits : il les peignit à la manière des peintres germaniques du XVIe siècle, avec un scrupule infini de la ressemblance physique, détaillant le poil, la ride, la verrue, les moindres particularités de l'être matériel et, en un miracle de conscience naïve, arrivant par là à extérioriser la personnalité morale. Leys s'assimila leur procédé, mais leur fut inférieur. Il n'eut jamais, en effet, leur bonhomie, ni leur patient

labeur minutieux; son art en garda une sournoiserie dissimulée de pastiche. On sait qu'il s'entourait volontiers d'images archaïques, bréviaires, chroniques et missels; même il leur empruntait jusqu'à leurs défauts de perspectives. Il y eut entre les derniers et les premiers plans la même confusion à laquelle ne prirent pas garde les candides peintres primitifs. C'étaient là comme des gaucheries voulues qui restauraient un charme lointain et périmé.

Nul parmi les artistes contemporains ne montra plus d'indifférence pour les qualités usuelles du tableau, l'élégance apprise, la beauté convenue et la correction soignée. Leys réalisa la conception d'un mode volontairement un peu fruste qui semblait retourner aux origines par haine des poncifs académiques. Aussi l'art contemporain fut-il bouleversé par ce dissident qui faisait parler si haut l'âme des ancêtres, avec le nerf d'une langue rude, depuis longtemps désapprise. Il opposait aux rythmes maniérés des peuples latins, dégénérés en distinction banale et uniforme, des silhouettes crispées, des corps tourmentés et grossiers, des têtes bourrues de soldats roux, de placides figures de bourgeois aux yeux couleur de faïence, et, pour tout dire, la sensation d'une race rêveuse, lente à l'action, mais déterminée, qui fait peu parade de la beauté charnelle et garde son estime pour les énergies morales.

Le Nord trouva ainsi en ce peintre étrange, si nouveau, un poètef raternel, aux concordances émues et profondes; il exprima un certain mystère des âmes, résultant d'un sang alenti, et qui prédispose à un état un peu passif et résigné. Leys, en effet, a eu l'intuition supérieure du tempérament des gens de Flandres à travers les âges. Il marqua son apathie engourdie et méditative, la lourdeur originelle de ses membres, sa sève paresseuse à s'échauffer, son penchant au rêve, son redressement aux heures

tragiques, sa fermeté dans l'action, sa force dans le péril, son inébranlable constance dans les misères et les deuils. Son œuvre laisse ainsi l'expression de la plus vaste synthèse historique qui ait été faite d'un peuple.

Leys se propose l'artiste visionnaire, vivant dans le passé avec une telle lucidité qu'il semblait peindre encore le présent. Les couples qu'il assied sur un banc de pierre, contre un mur effrité, et qui, les mains enlacées, laissent s'écouler les heures sans se rien dire, se rencontrent toujours, en pays flamand, avec la même douceur de se sentir assis aux sources profondes de la vie. Il y a toujours aussi, dans les mouvements populaires, les mêmes têtes énergiques et concentrées, portant entre leurs sourcils barrés, les destinées libres de la Cité. Toute l'âme d'Anvers revit chez lui, d'une vie ensemble immédiate et conjecturale. Recoins, pignons, auvents, dais fleuronnés, pinacles dentelés, bretèques ajourées, balcons en saillie par-dessus les trottoirs, portails écussonnés, tourelles et clochetons, toits en pointe et en escaliers, vieux escaliers raides aux rampes sculptées, chapelles allumées à l'encoignure des rues sont là comme sa forme extérieure et sensible, accordée à son faste, à ses cultes, à ses intimités, décor œuvré par le génie des siècles et qui trempe dans la moiteur grasse de l'atmosphère, le suint profond du pavé piétiné par des foules, les moires sombres de l'humidité montée et des canaux. C'est l'art d'un habile homme qui sait ajouter à son acquis par des trouvailles ingénieuses, et rafraîchit l'ancien d'un air de nouveauté. Il aimait peindre avec solidité la claire chair fleurie des bourgeoises, les peaux rudes et parcheminées des vieillards, les pâles carnations maladives des adultes, les somptueuses étoffes lamées d'or croulant en portières, les lourds costumes de velours et de drap, les orfèvreries scintillantes et

compliquées, les vieilles tentures de Cordoue, ramagées de feuillages vermeils, les bahuts chargés de vaisselles de cuivre et d'argent. On put lui reprocher de donner aux accessoires, au décor, au somptuaire une importance égale à celle de ses figures. Il lui arrivait, en effet, de les travailler avec une minutie si précise que le détail devenait le principal et que les personnages semblaient avoir été imaginés expressément pour le cadre qui les entourait. Mais ce sont là des signes qui attestent la prédominance toute flamande, de l'art du peintre chez un artiste qui, par ailleurs, vécut si fortement la grande humanité des siècles. Sa sensualité de peintre est vive, éveillée, optique : il a la passion de la belle matière lisse ou grenue, joaillée, polychromée, lustrée de reflets. Elle est elle-même comme une part de l'âme qui vibre en ses toiles, co-existante à l'autre, spirituelle et faite de l'âme d'un peuple.

Il se peut que Leys n'ait pas été un créateur au sens absolu et qu'il ait parfois, un peu rigoureusement, mais avec une ingéniosité admirable, appliqué une formule déjà expérimentée. Sa place n'en est pas moins marquée dans la durée pour avoir renoué la tradition si cordialement naturaliste des anciens Flamands. A leur exemple, il a fait œuvre de peintre intégral en subordonnant le conjectural au réel et en peignant l'histoire comme ils peignaient les saintetés, à l'état de tableaux de mœurs, de portraits et d'intérieurs du temps, avec une visée familière qui ne s'embarrasse pas d'idéalisation. Comme ceux, mais après eux, il se renfermait dans le rendu exact des particularités de la vie matérielle ou animée ; son originalité fut donc de seconde main ; elle parut manquer de la qualité suprême, la spontanéité dans la naïveté. C'est que celle-ci n'est pas un produit de culture : elle n'appartient qu'aux esprits vierges et généralement aux primitifs. Leys a eu la curiosité et la malice de la naïveté, en peintre savant qu'il était,

H. Leys, L'oiseleur
(Musée d'Anvers)

plutôt qu'il n'en a eu le don. Cela n'enlève rien à son importance dans l'histoire de la peinture ; elle fut considérable. Il fallut, en effet, sa centralité impérieuse pour arrêter la déroute de l'âme flamande. Sitôt qu'il fut en possession de soi-même, il entraîna par le sens d'humanité dont il vivifiait l'art. Peut-être il n'y eut, au siècle dernier, que deux grands peintres d'histoire, Delacroix, paroxyste et romantique, d'un héroïsme épique et décoratif, et Leys, concret, réaliste, reflexe, vivant l'âme d'une race.

Une œuvre quasi testamentaire, tant elle est faite d'intimité, de beauté personnelle et familiale, persiste dans ma pensée, parmi tant d'autres qui furent louangées. Une sorte de respect grave me prescrit de la consigner ici comme une image de la calme vie du peintre, limitée à l'atelier et au foyer, comme un sorte de synthèse également de son fécond labeur ininterrompu.

En une suite d'épisodes, Henri Leys peignit à fresques, pour sa salle à manger, les plaisirs d'un dimanche d'hiver chez les aïeux. Ce grand travailleur semainier ne s'accordait lui-même que les tranquilles plaisirs du jour dominical. Une claire après-midi, d'abord, baigne les remparts. La neige ouate les perspectives ; le gel cristallise le chemin sous les pas. Le goût de la sympathie s'éveille mieux au cœur de l'hiver et prépare aux tables joyeusement éclairées, aux relais des soirs affectueux dans les maisons hospitalières. Cependant les promeneurs, à petits flots, se dirigent vers la ville : chacun espère voir se réaliser pour soi, sous des formes différentes, le désir de la table amie où tout à l'heure les mains rompront le pain fraternel. L'auberge rancie requiert le soudart et sa payse; l'escholier et sa mie aspirent à quelque balthasar approximatif en une cantine suspecte ; mais le vieux seigneur fourré de zibeline et sa noble compagne qu'on aperçoit cheminer un peu en deça par avance déjà se délectent des fumets d'une

cuisine savante, sous les hauts flambeaux d'une salle de festin héraldique.

Maintenant les tours et les pignons, sous leurs capuchons blancs, se sont rapprochés. Au long de la berne, des patineurs rayent la glace des fossés, comme chez Van de Velde et van Ostade. Et la foule s'attarde, des femmes, des jeunes filles, des pages, les sœurs et les frères des doux visages nostalgiques dont à l'infini se fleurit l'œuvre de Leys. Mais bientôt la marche reprend, l'onduleux cortège des âges, précédé de diligents musiciens, cornemuse, trompe et haut-bois. Sur le pont qu'ils franchissent, s'accoudent de belles figures de femmes et de seigneurs. Peut-être ceux-ci se complaisent-ils à considérer l'arabesque dont s'égratigne la glace sous la courbe des patins.

Le jour s'est vespérisé à mesure que la fresque se dénoue et que les invités se rapprochent. Un homme mûr en sévère costume bourgeois lève le heurtoir ; un jeune serviteur l'accompagne et porte le fanal qui éclairera le retour dans la nuit. Et voici l'accueil au seuil du hall familial : un personnage à barbe blanche s'incline devant le geste cordial de l'amphitryon. La dame, tout près, pose une main sur son cœur et de l'autre semble associer un groupe de parents à cette fête de l'hospitalité. L'artiste prit soin de se peindre avec les siens parmi cette parentèle, dans une demi-teinte où le regard ne les rencontre pas tout de suite ; il semble avoir passé ses droits de maître de la maison à l'accueillant seigneur. Celui-ci apparaît comme l'ambassadeur de son génie dans la maison de son art et de sa vie.

Dans le dernier panneau, une jeune femme très belle, d'un visage qui évoque un peu le *Printemps* de Botticelli, veille aux derniers apprêts. Les hanaps, les buizes, les corbeilles, les argenteries comblent la table longue. Dans un instant la porte s'ouvrira

au glissement lent des traines en soie sur les tapis. Des amis, des parents, d'aimables et sérieuses jeunes filles échangeront d'affectueuses paroles. Personne ne songera plus à l'attentive servante ; et cependant c'est grâce à son ministère que le service jusqu'au bout aura gardé sa symétrie et son activité. Ainsi s'accomplissent, au gré du peintre, les plaisirs de ce dimanche élu en même temps que se clôt le cycle des symbôles à travers lesquels se solidarisèrent le rêve et la vie, en un idéal de gourmandises et d'art.

---

## CHAPITRE II.

Comme Leys, de Groux aima les figures souffrantes, mais il les aima d'un amour différent. Une pitié l'attachait au monde des humbles et des endoloris, et il reportait sur eux la mélancolie dont il souffrait lui-même. Tandis que, chez le peintre anversois, celle-ci semblait un état passager des esprits, elle ronge les âmes, chez le peintre bruxellois, d'un incurable mal.

Le premier, en peignant son XVI^e siècle si troublé, gardait la sérénité d'un homme qui manie une époque lointaine, et tranquillement il réglait ses mises en scène, avec la patience calculée d'un régisseur ; le second, au contraire, pénétrait dans l'existence des malheureux qu'il représentait, et son cœur saignait de les voir saigner. On comprend que Leys, dans ses aises de grand peintre riche, au milieu d'un train de maison largement garnie, ne se soit pas mêlé volontiers au peuple misérable des ruelles laissant passer sa chair sous ses haillons ; ses petites gens sont encore des demi-bourgeois d'une tenue décente et correcte.

A l'opposé, l'auteur du *Mercredi des Cendres*, vivant d'une vie étroite dans un faubourg reculé, non loin des ménages gênés, des visages angoissés, des pâles infortunes, se laissait aller à son penchant miséricordieux pour l'existence sans joie de l'ouvrier. Les sombres fleurs de la misère eurent à ses yeux une beauté morne qu'il préféra aux fraîcheurs épanouies des roses riches et saines. Il ne se borna pas à côtoyer la vallée des larmes vers laquelle l'attirait

HENRI LEYS, Les apprêts du Festin
(Coll. du Colonel Thys, Bruxelles)

CH.-ALFRED DE KNYFF, La bruyère rose
(Coll. de M. André de Mot, Bruxelles)

son humeur, il la parcourut dans sa profondeur, touchant à ses détresses, remuant des agonies, faisant crier son cri à une humanité douloureuse et mal résignée.

On sent que son œuvre n'est pas faite pour les heureux du monde. Un étalage de plaies vives lui donne l'air d'un hôpital où, martyrisés, palpitent dans le fiel et le sang des cœurs, de tristes cœurs voués dès le berceau à la tristesse, aux interminables journées grelottantes, au deuil des unions mal assorties, au désir irréalisé des choses nécessaires. Comme un chirurgien coupant des membres, tournant autour des lits, maniant de la chair malade, il fait de son art une clinique, souvent brutale, où son pinceau se trempe dans toutes les blessures.

Soyez rassuré, du reste : le peintre est un honnête homme ; il ne cède pas au plaisir de grossir les torts de l'humanité. Comme d'autres ont exprimé les élégances mondaines, les beaux héros à la parade, les chairs de femmes élastiques et fines, il a exprimé simplement, avec une sincérité miséricordieuse, la bassesse des conditions, le croupissement des âmes, les pauvretés glacées de la mansarde, la solitude du foyer sans père souvent, sans mère quelquefois ; puis encore, dans le détail, le meuble usé et brisé, le linge raidi par les sueurs, la peau blafarde et éreintée, telle que la font le travail et le manque de nourriture ; bref, le dépérissement continu des êtres et des choses sous l'action des fatalités sociales. Il est le peintre des malheureux, par une nécessité de son esprit et par un état souffrant de son organisme, aussi naturellement que les beaux artistes de tout à l'heure sont les poètes de la grâce et du sourire ; et il ne mêle à sa peinture ni sarcasme ni doléances, ne penchant pas plus du côté du panégyrique que du côté du pamphlet et se contentant de peindre la réalité, comme il la sent, avec émotion, sans dogmatiser.

Un peintre austère inopinément instaurait le peuple dans l'art, se conformant, d'instinct plutôt que de raison, à l'évolution des idées démocratiques et sociales, défendues par Proudhon dans le livre et par Courbet dans le tableau.

On a voulu établir une parenté entre le peintre du *Conscrit* et le peintre des *Casseurs de pierres ;* mais Courbet avait une virtuosité étincelante de peintre amoureux des beaux effets : ses étonnants instincts de coloriste matériel, appliqués à l'épiderme des choses, absorbaient la spiritualité grave du sujet. De Groux, au rebours, peintre maigre, étriqué, tourné au noir, avec des lourdeurs d'aspect, de brutales dissonances voulues et, par moments, une affectation de vulgarité, généralisait dans la couleur l'impression morale de ses tableaux ; les tons aigres et violents indiquaient un état aigu de crise, comme des sonorités de cuivre dans une symphonie ; et il les détachait sur la basse sourde de ses fonds, noyés dans des teintes de crépuscule, comme pour mieux faire sentir l'absence des horizons et l'éternel ennui de l'existence.

Courbet, d'ailleurs, maniait l'humanité avec un rire gai, de grosses malices d'observation, en grand peintre rabelaisien, tandis que, plus humble, le pauvre de Groux, souffrant lui-même, frêle, chétif, mettait partout dans ses drames le profond sentiment de la mort. Celle-ci hante son œuvre ; la maigreur des corps, la cavité des joues, la saillie des clavicules s'aperçoivent dans ses personnages comme une préparation au cimetière.

Par ce côté, comme par la volonté de n'exprimer que la souffrance, le vice, la déchéance humaine, il offre une unité douloureuse, qui lui fait une physionomie tranchée parmi les peintres contemporains. Aucun avant lui n'avait peint d'un art aussi poignant, la misère et la déréliction des déshérités. Tassaert s'était bien fait le Béranger des mansardes où les grisettes se tuent

par le charbon, entre deux rêves, avec un sourire sur les lèvres ; mais une légèreté toute française le dissuadait d'excéder certaines limites ; il savait demeurer aimable, dans un art qui ne dépassait pas l'émotion du mouchoir. De Groux, lui, osa être tragique jusqu'au bout ; il peignit l'assommoir, avant qu'on n'en fît des romans, l'hébétude des figures grimaçant dans la fumée des cabarets, la rixe dégénérée en tuerie, et, dans une demi-teinte livide, un profil de cadavre aplati sur un grabat. A sa manière, en artiste pincé, parfois lugubre, et qui ne sait plus rire, avec un esprit de croque-mort, si vous voulez, il continua la tradition des moralistes, celle de Jan Steen et d'Adriaen Brauwer, si gaiement terrible ; mais, tout différent qu'il soit d'eux à ce point de vue, il garde un lien de famille dans cette âpreté à tout dire qui leur fut commune. Quand la note s'adoucit, il montre la monotonie lourde des besognes vulgaires, la longueur des après-midi passées à réparer les hardes du mari et des enfants, le piétinement harassé des mendiants dans la boue des rues, des flâneries de pauvres gens demi-gelés autour du fourneau d'un épicier torréfiant son café, un ramassis de vagabonds jouant au bouchon dans l'angle d'une rue ; et d'autres fois, des scènes de pélerinage, la chevauchée des fermiers dans l'ombre humide d'une église, le départ d'un conscrit s'arrachant à l'étreinte de la famille en larmes, le pieux ministère du vieux prêtre portant le viatique à travers la nuit battue par la rafale.

Comme chez Leys, qu'il rappelle souvent, les visages sont graves, tristes, émaciés, rigides, cireux ; les hardes moulent les corps d'un air de suaire; les extrémités, mal attachées, sont laminées comme des moignons. On sent que la vie pèse lourdement, même aux épaules des plus épargnés; pour les autres, elle est bien près d'être une morgue. Il emploie, du reste, presque toujours le

même type, long, busqué, évidé aux joues, d'une grâce maladive chez les femmes. On sent qu'il ne se renouvelait pas dans l'étude directe de la nature et que son observation s'alimentait surtout en soi-même.

Leys et lui s'étaient rencontrés, d'ailleurs, dans une passion commune pour les vieux coins de ville, les murs aux pierres effritées et moisies, les sourdeurs de l'atmosphère grise enveloppant les maisons comme les âmes. Mais de Groux simplifiait le détail, au lieu d'en épuiser la minutie, et, s'il n'atteignait pas toujours au caractère, il savait du moins dégager fortement l'émotion. C'est bien là sa marque essentielle : elle atteint à l'austérité dans certaines de ses toiles. Le *Bénédicité* du Musée de Bruxelles notamment, s'emplit d'un silence religieux, quasi solennel, par-dessus le fléchissement des épaules et le recueillement des visages. Ni Millet ni les autres n'exprimèrent mieux la soumission des âmes simples au devoir quotidien de la reconnaissance envers la vie et ce qui l'exprime pour les chrétiens, Dieu.

Charles de Groux, qui toucha de si près à l'humanité, toucha aussi à l'histoire qui en est la synthèse dans les âges. Il donna sa mesure particulièrement dans les *Derniers moments de Charles-Quint* : il y montra une fois de plus le sens de l'émotion dans le réel qui l'attestait peintre humain. Hormis l'apparat du costume, c'était le drame éternel et nu de la mort, dans un milieu de famille; vraisemblablement le peintre n'eût pas exprimé d'une manière différente la fin d'un bourgeois ou d'un paysan. Elle fait regretter davantage l'absence de cette décoration des Halles d'Ypres que le gouvernement lui avait confiée et que la mort ne lui permit pas d'exécuter. Ce grand travail fut repris par un artiste qui devait se révéler l'un des plus originaux, des plus ingénieux et peut-être le seul grand décorateur véritable de l'école. Louis Delbeke, qui

Charles De Groux, Le pélerinage de Saint-Guidon, à Anderlecht
(Musée de Bruxelles)

vainement s'était cherché en de précaires et inutiles tentatives, concerta une décoration fraîche, légère, joyeuse, pareille à une sorte d'immense enluminure et qui, par le jeu nuancé des tons clairs autant que par le charme aimable des images, évoqua la grâce des primitifs. Ce fertile et imprévu génie fut fauché à son tour par la mort avant d'avoir pu terminer son œuvre.

Charles de Groux laissa un principe d'art : avec lui un accroissement de réalité entra dans l'école ; et il créa une émotion nouvelle. Ce fut d'abord une conformité dans le choix des sujets; en 1854, Lambrichs peint un tableau qu'il intitule *Misère ;* en 1855, Alf. Stevens fait ses *Chasseurs de Vincennes*, ou pour rappeler son vrai titre: *Ce qu'on appelle le Vagabondage;* en 1857, Louis Dubois se révèle avec un *Prêtre allant célébrer la messe*, et la même année, Constantin Meunier expose une *Salle Saint-Roch* d'une tonalité triste où s'exprime une âme déjà recueillie et souffrante. Il existe ainsi dans l'art, des courants de sensibilité ; la note pathétique de de Groux remua fortement les ateliers. Elle servit à rompre les anciennes démarcations, on commença à se rendre compte qu'un tableau emprunté à la vie quotidienne était aussi un tableau d'histoire. Ce fut un appoint pour le modernisme qui allait bientôt devenir une doctrine. Les peintres regardèrent autour d'eux et furent séduits par la couleur et le caractère des choses de la rue. En même temps, les fadeurs roses, les tons de convention, la fleur fausse et surchauffée des antérieures palettes, ce brillant mensonge de Wappers, de de Keyser, de Gallait, de Slingeneyer, firent place à un accent plus rude des colorations. Mais celle-ci aussi eut des excès : on fut tenté de ne considérer la nature que sous ses aspects noirs, par un sens erroné du caractère, une application mal entendue des valeurs solides et appuyées. Un crêpe sembla s'être interposé entre l'œil et l'objet; les figures se cerclèrent d'ombres;

des salissures traînaient dans les pâtes. Ce ne fut là, toutefois, qu'une modalité passagère : Leys l'avait subie ; Alfred et Joseph Stevens, Henri de Braekeleer, Louis Dubois, Félicien Rops, Constantin Meunier la subirent à leur tour. Il n'est pas bien certain qu'elle ne correspondît point avec le passage de Courbet en Belgique. Mais, sous ces signes d'un temps, la personnalité du peintre se diffuse et grandit : on devine un renouvellement des conditions du métier, l'initiation aux tons nourris et pleins, une tension plus nerveuse de l'optique, en même temps qu'une virtuosité plus ferme et une manipulation plus robuste. C'est une ère de peinture qui s'annonce.

---

## CHAPITRE III.

Un peintre était remonté à la tradition de Terburg pour peindre la femme dans l'éclat de sa chair et de ses atours : Florent Willems, en effet, sembla se dérober à l'observation de la vie contemporaine afin de mieux exprimer la grâce mnémotechnique et surannée d'un genre de sujets où la femme jouait le rôle d'un joli accessoire. Il n'aborda point la passion, côtoya le drame sans s'y arrêter, et, avec une constance étonnante, peignit des personnes sereines, dont le cœur sommeillait sous de beaux satins. Nul plus que lui, dans tout l'art contemporain, n'a eu le don d'adapter une couleur conventionnelle et brillante à des figures chez lesquelles le rouge sang animal est remplacé par une sorte de clarté lactée ; nul n'a mis un sentiment plus délicat des joliesses mondaines au service d'un pinceau plus chatoyant et plus charmeur ; la faveur universelle l'acclama prince dans le domaine de l'art aimable.

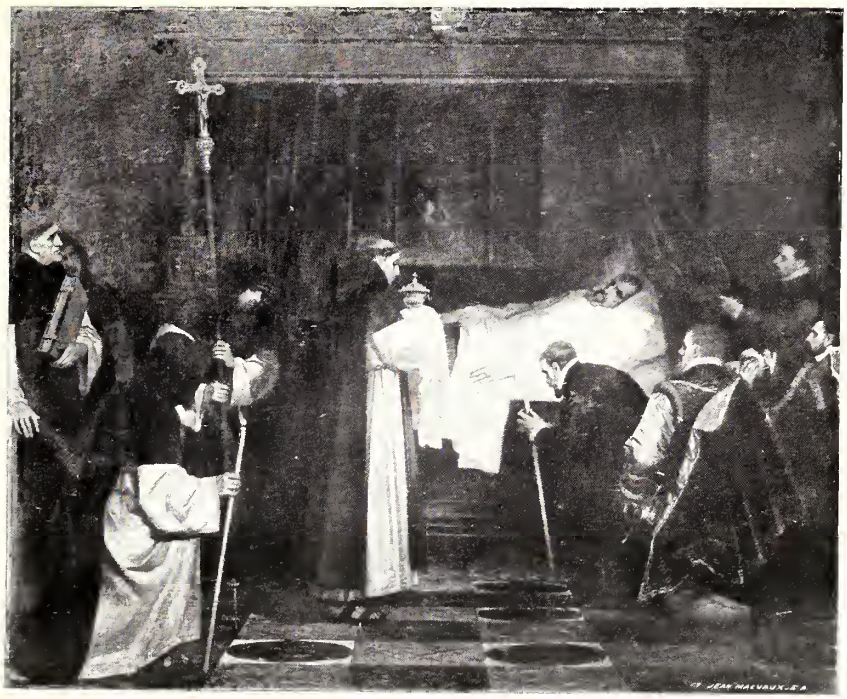
Toutes les qualités qui plaisent, il les a possédées en même temps qu'une rare adresse à simuler la vie, sans sortir des idéalisations poétiques. Ses femmes, minces et allongées comme des statuettes florentines, s'alanguissent dans des élégances allongées sous des peaux satinées dont le chatoiement pâle s'accorde aux flammes sourdes des étoffes ; un lustre de fine porcelaine glace leurs visages et leurs mains ; elles ont la fragilité et le miroitant des saxes et des sèvres. Et comme si le mouvement de la pensée

et du corps devait nuire à leurs attitudes savantes, réglées à plaisir pour faire valoir la sveltesse d'un cou, la courbure d'une épaule ou l'ondoiement d'une taille, elles demeurent immobiles avec des gestes à peine ébauchés, les yeux et le sourire perdus dans le vide. Le peintre leur a donné la bêtise, de peur que leur beauté ne s'en allât à travers leur esprit ; elles sont belles, si on peut dire, mais avec insignifiance. Rien, chez elles, n'indique l'être compliqué que peindra plus tard Alfred Stevens : ce sont des anges en pâte tendre et qui ont l'air de rêver à des choses qu'elles ne savent pas elles-mêmes. De leurs yeux de pervenche, peut-être elles suivent dans l'air des chimères peu troublantes, ou pensent au beau jeune homme qui leur fera la cour.

Les hommes, d'ailleurs, partagent avec la femme, dans l'œuvre de Willems, le secret de ces grâces mièvres qu'il raffine avec une si extrême habileté ; la moustache lissée en faucille, ils ont la joue pâle, l'œil velouté, la chevelure retombante et bouclée des fils de roi, tels qu'on les voit dans les contes de fées ; c'est à peine si la virilité se trahit en eux par un contour plus nerveux et une allure plus décidée ; leur démarche balancée, la lenteur de leurs gestes, la minceur souple de leur échine les rendent pareils aux dames dont ils sollicitent un aveu; et comme elles, ils ont une beauté bête et pommadée. L'art de Wappers et de De Keyser apparaît ici une dernière fois, dans une sorte d'épanouissement suprême ; c'est le point de floraison le plus haut qu'ait atteint la grâce chevaleresque et romantique ; elle ne pourra plus que décliner ensuite, jusqu'à devenir bientôt la réalité chaude, exprimée dans toute la franchise de l'accent.

Par une corrélation logique, Florent Willems devait improviser les milieux de ses tableaux de même qu'il en improvisait les personnages : la société contemporaine n'aurait pu cadrer avec

Ch. De Groux, La charité
(Coll. de M. Clarembeaux, Bruxelles)



Ch. De Groux, La mort de Charles-Quint
(Coll. de Mme Pauwels-Allard, Bruxelles)

les créatures privilégiées caressées par son pinceau. Il imagina donc un décor spécial, d'une fantaisie brillante et il le prit dans les lointains du temps, là où le contrôle n'était point possible. Ce ne sont chez lui que pourpoints, bas cliquetants d'aiguillettes, nœuds, fraises, bouffettes, traînes croulant en cassures, chapeaux à plumes: le passé lui a entr'ouvert les coins les plus délicieux de son vestiaire pour lui fournir le costume de ses petites comédies ; avec un scrupule peu rigoureux, il a peint l'habit d'une époque et n'en a peint ni l'âme ni le visage. Il n'a rien de l'historien, non plus que du moraliste; ce n'est ni un Saint-Simon ni même un Brantôme; on n'aime ni ne hait dans son œuvre ; mais tout le monde y a un air galant, le cœur aux lèvres, le sourire à fleur de peau, avec de la tenue et de la distinction, comme dans une comédie. Il est élégant, correct, fin, joli peintre et joli dessinateur : il a tous les agréments ; mais ses personnages ne sont que d'aimables marionnettes jouant sous le scintillement des lustres ; il est le plus adroit, mais il est aussi le plus artificiel de tous les peintres.

Avec Alfred Stevens, la libre personnalité de l'artiste entre en scène : il ne doit rien à la tradition, et son art est l'expression propre d'un temps et d'une mentalité. J'ai montré l'affranchissement progressif de l'école, timide encore chez Wappers, De Keyzer, Wiertz et Gallait, résolu déjà chez Leys et de plus en plus élargi chez de Groux; le peintre par excellence de la modernité va caractériser son émancipation complète. De même qu'une succession de genèses fut nécessaire pour amener un Leys, un changement dans les conditions de l'art fut nécessaire pour produire Alf. Stevens. Cette belle fleur s'engendre d'un terreau longuement préparé par l'effort collectif des devanciers, conformément à la loi universelle d'évolution.

En 1855, s'affirme, chez lui, pour la première fois, la tendance

à peindre la vie contemporaine; il expose, en effet, cette année-là, au Salon d'Anvers, un petit tableau qu'il intitule *Chez soi*. Une femme se chauffe les pieds au coin de son feu; elle vient de rentrer; il pleut ou il neige; et ses mains nacrées, qui ont eu froid à travers le manchon, ses joues qu'a mordues la bise, sa lèvre rose qui se détend dans la tiède chaleur de la chambre ont une douceur de chair alanguie qui fait pressentir le poète ému des intimités féminines.

L'Exposition universelle le montre, la même année, dans un courant d'idées différent *(la Poste, la Mendiante, le Premier jour de dévouement, Ce qu'on appelle le Vagabondage)*; mais il revient à ses sujets féminins en 1857, époque à laquelle il expose un *Printemps*, motif charmant et doux comme une prière, et cette visite de deux dames en deuil qu'il a appelée *Consolation*, si importante dans son œuvre. La mère et la fille sont entrées chez une amie; on a causé et, comme les grandes douleurs sont toujours présentes à elles-mêmes, les larmes tout à coup ont jailli des yeux de la mère. Elle tient son mouchoir sur son visage, de sa main gantée de fil noir, et un coin du front seulement s'aperçoit entre la batiste et les bandeaux. Mais tout un drame de veillées douloureuses est contenu dans ce bout de chair où se gonflent les veines et qu'emplit l'image de la mort. Une jeune dame en blanc, assise sur un divan, tient dans ses doigts la main demeurée libre de la pauvre éplorée, et la tête penchée, doucement indifférente, elle attend que le flot des larmes se soit épanché.

Désormais la voie est fixée : le peintre n'en sortira plus. On le retrouve aux Salons de 1861, de 1863 et de 1864; mais c'est surtout à l'Exposition Universelle de 1867 qu'il se montre dans son éclat et sa variété. Il suit son temps; il lui demeure fidèle dans le choix de ses sujets et presque dans le titre de ses tableaux. *L'Inde en*

*France* fait entrevoir la révolution d'habitudes, de goûts et de sentiments, survenue avec l'idéal nouveau dont se sont épris les esprits. La *Parisienne,* en contemplation devant un objet d'ivoire travaillé, dit la curiosité passionnée avec laquelle les femmes se jetèrent sur cet art du bibelot, ruineux et charmant. Une *Matinée à la campagne* est le tête-à-tête de deux dames assises sous une veranda, dans la constellation claire des verts de l'été, dont le reflet pose comme un frisson sur la chair détendue des visages. *Miss Fauvette* a presque le charme d'un roman ; l'œil amoureux et la lèvre pourprée, sa mince silhouette fait venir à l'esprit le souvenir des filles de Murger. Ailleurs, la *Visite* (collection Cardon, à Bruxelles) épanouit, sur un fond de paravent arabesqué d'or, la chaude pâleur de deux mondaines en train de causer, l'une debout, en chapeau, drapée d'un cachemire merveilleux, l'autre assise, les yeux perdus devant elle. Le *Peintre et son modèle* (au Musée de Bruxelles) le représentait lui-même, accroupi sur un coin de divan, la cigarette aux doigts, tandis qu'une femme en jaune, portant dans ses cheveux, comme un diadème, le rouge-feu des vierges de Véronèse, essaye devant lui le mécanisme savant des poses. Enfin la *Rentrée du monde*, la *Dame en rose*, *une Bonne Lettre*, *Fleurs d'automne, Confidence* étaient autant de petits chefs-d'œuvre de coloris et d'expression. Et brusquement une vierge dans une vapeur d'or, chaste comme les filles de Memling, cet autre *Printemps*, de la suite des *Quatre Saisons*, mit son contraste imprévu parmi ces femmes de feu : c'était la strophe d'or du poème féminin; des bouches invisibles semblaient soupirer autour de l'enfant des mots d'amour et d'éternité, et le ciel se lamait d'argent au-dessus de son front comme pour le nimber.

Deux importants tableaux, le *Bain* et le *Masque Japonais*,

révélèrent, vers ce temps, une manière nouvelle. Sa palette s'était argentée de gris vaporeux, comme d'une pâleur de jour naturel, et un nuage blond formait l'atmosphère où fleurissait la chair de la femme. Dans le *Bain* les transparences de l'eau laissaient deviner le mystère d'un beau corps, tandis que, pareille à une fleur, émergeait la pâleur lasse du visage. Bientôt il devait peindre l'énigmatique beauté de celle qu'il appela *Le Sphynx* et qui, sous le ruissellement roux de sa toison apparaît, en effet, le triomphe de la Bête inexorable, dévoreuse de cervelles.

Un fonds aussi généreux s'enrichit à mesure qu'il produit. Une jeunesse toujours nouvelle présidait, en effet, à chacune des œuvres du peintre ; chaque fois qu'il pensait et qu'il travaillait, il semblait penser et travailler pour la première fois ; et de son cerveau sortait à l'infini, sans l'épuiser, le cortège des femmes auxquelles il donnait la vie. Il n'est pas possible ici de suivre à la trace cette floraison touffue; je rappellerai seulement l'émerveillement devant les toiles exposées à l'Exposition universelle de 1878, et les quatre tableaux symboliques des *Saisons*, terminés pour le Palais royal de Bruxelles et dont une réplique existe dans la collection Warocqué, à Bruxelles.

Comme tous les grands peintres, Alfred Stevens est préoccupé prodigieusement de son exécution : il a l'amour des belles pâtes et des belles couleurs, et dans chaque coup de pinceau, il frappe son empreinte, ainsi que dans une médaille. La bonne peinture, il l'a prouvé, est le résultat d'un organisme sensible; les nerfs communiquent à la touche une vibration ; l'œil, la main, le cerveau sont à ce point tendus pour l'élaboration mystérieuse des tons qu'il y a un tableau dans un centimètre carré : c'est que partout l'effort recommence, que la moindre touche est une opération de l'esprit et

ALFRED STEVENS, Le Sphinx parisien
(Musée d'Anvers)

ALFRED STEVENS, Le Sphinx parisien
(Musée d'Anvers)

qu'une œuvre d'art se cisèle morceau par morceau, comme une orfèvrerie délicate et compliquée.

Mais la rareté de l'œuvre d'Alfred Stevens n'est pas uniquement dans l'exécution : il est du petit nombre de ceux qui serviront dans l'avenir à l'intelligence de la société actuelle. Alors que la plupart des toiles de ce temps seront muettes sur nous-mêmes, son art dira notre faiblesse et notre passion. Toujours, chez lui, vous sentirez le coup de pouce de l'artiste humain : il raconte son temps en moraliste et en historien, et ses conceptions sont en accord direct avec l'esprit moderne. Il a la concision, la netteté du livre ; il enseigne ; il avertit ; il est l'idéalité greffée sur la réalité ; il est surtout la vie.

Arthur Stevens, son frère, a formulé sur lui ce jugement : « Il comprend que l'originalité ne réside pas dans une farce, une bizarrerie, un sujet de vingt figures, mais dans l'expression d'un sentiment humain et vrai... Il sait que la forme doit exprimer les mouvements de l'âme bien plus que les grimaces d'une figure ».

Le peintre du *Sphinx* a su se garder de la sensiblerie. L'idylle et l'élégie chez lui sont discrètes; il tire ses effets moins du sujet que de la justesse de l'expression et de la tonalité : c'est à travers le coloris et dans l'exécution qu'il faut chercher son émotion. Comme les hommes qui ont souffert eux-mêmes, ce peintre merveilleux est aussi un poète d'humanité éveillée. Il sait quels liens ulcérés unissent la chair à l'âme, il évoque les tristesses, les mélancolies, les joies recueillies, les aspirations du cœur; on a la mesure d'un sentiment fin, concentré et vraiment humain. Il peint la douleur sans la grimace des larmes ; le spasme est à l'intérieur. Il n'a pas moins l'horreur de l'excès dans le sentiment que de la mise en scène et du remplissage.

Un personnage occupe seul son théâtre : c'est la femme ; mais

il n'en est pas de plus ondoyant sous le ciel, ni qui tienne par plus d'attaches à la destinée des hommes. Elle est comme le cœur de l'humanité, plongeant partout ses fibres profondes, à la fois tentacules par la haine et guirlandes par l'amour. Il l'a exprimée sous tous ses aspects ; il l'a suivie dans toutes ses métamorphoses ; il l'a peinte maternelle ou amoureuse, alanguie ou irritée, superbe ou déchue, tombée de haut ou montée de bas ; on peut dire qu'il ne l'a point calomniée. C'est par elle que nous autres nous rentrons nous-mêmes dans son œuvre, et la postérité n'aura pas de peine à dire qui nous étions, devant ces êtres maladifs et nerveux, notre plaie et notre amour.

Un monde de choses exquises l'accompagne ; comme le soleil attire les fleurs des entrailles de la terre, son sourire fait naître autour d'elle des joyaux, des parures, des étoffes, tout un épanouissement de riens merveilleux où se complaisent ses sens. Et tantôt son rêve demande à la Chine, au Japon, aux pays lointains de la chimère, les futilités éblouissantes de ses boudoirs et de ses salons ; tantôt elle impose aux ouvrières de l'Occident la tâche de contourner en formes rares l'or et les métaux pour servir d'accompagnement à sa beauté. Elle est la fée d'un paradis mouvant, dont les splendeurs la laissent troublée, en quête de caprices sans cesse nouveaux ; et cette inquiétude se reflète dans l'art auquel elle est mêlée. Logiquement Stevens la peignit avec son goût du bibelot exotique, parmi les étagères chargées de dieux d'ivoire et de bronze, sur les fonds de laque des paravents, estampés d'animalités fabuleuses.

Son art est donc bien complet, puisque, dans un mode plastique admirable, il a su exprimer le beau permanent et le beau transitoire, la variabilité de l'esprit à travers l'éternité de la chair. Le Sphynx ne l'a pas féminisé, d'ailleurs : comme les cerveaux mâles, il a résisté à ses charmes et lui a imposé son règne. Ses

femmes, en effet, sont fines avec solidité ; en les taillant dans le marbre de la vie, ses mains robustes ont laissé à leurs contours un peu de la puissance qu'elles ont elles-mêmes ; instinctivement il les modèle sur sa santé, sa belle santé d'artiste demeuré Flamand au milieu des séductions parisiennes ; et elles ont à la fois la force et la grâce.

Alfred Stevens a créé la plus merveilleuse galerie de l'amour et de la beauté ; personne, avant lui, n'avait fait de la personne féminine le fond et l'invention d'un art total, à la fois grave et sensible, sensuel et tendre. Le premier, il a montré la femme dans ses rapports avec le siècle, dominatrice impérieuse et fragile, telle que l'ont faite la nature et notre adoration. Et une notion nouvelle de l'art s'appuya sur cette nouveauté, pour défendre le principe de la modernité contre les abus de la peinture traditionnelle.

Beaudelaire et, avant lui, Diderot avaient établi la nécessité d'une conception conforme à l'idée de la société au milieu de laquelle vit l'artiste. Proudhon, à son tour, avait expliqué la portée sociale de l'œuvre de Courbet, et incidemment de toutes les œuvres basées sur l'expression des sentiments d'une époque. Enfin, Arthur Stevens, le frère de Joseph et d'Alfred, critique persuasif et subtil en même temps que marchand de tableaux avisé, avait assoupli les esprits à la notion d'un renouvellement des conditions de l'art : il lui fut réservé d'y jouer le rôle d'un collaborateur ardent et convaincu, bataillant contre l'académisme et les vieilles écoles, promulguant un art sincère, simple, naturel, avec la nécessité pour la peinture d'être avant tout de la peinture, propagant l'acceptation des maîtres contemporains, les Rousseau, les Millet, les Delacroix, les Corot, les Dupré, les Decamps, les Courbet, les Daubigny, les Meissonier et petit à petit les faisant circuler dans le courant de

l'art belge, ayant des disciples et des clients, faisant des premiers des prosélytes et des seconds des collectionneurs, formant des galeries sans pareilles, semant partout enfin la graine des idées neuves et fécondes, par haine du banal et du médiocre, avec une activité d'esprit jamais lassée, une admirable intelligence des qualités du peintre, une foi quasi religieuse dans l'évangile qu'il prêchait. Arthur Stevens fut un actif et puissant ouvrier de l'évolution : sa passion et son intransigeance servirent l'art de son pays mieux que ne l'aurait fait une tendance plus conciliante. Elles eurent pour effet de ductiliser en Belgique, au contact des génies novateurs de la France, le sens artiste à la fois chez les peintres et chez les particuliers. Cette incessante et passionnée propagande achevant le travail que les théories des critiques avaient commencée, on vit de plus en plus les artistes se partager en deux camps, dont l'un demeura attaché aux anciennes doctrines, et dont l'autre passa résolument à l'idée nouvelle.

Le tableau, dès ce moment, s'apparie à un sorte d'organisme vivant, en dehors du sujet qui jusqu'alors avait fait son intérêt, une vie propre de belle matière expressive et de sensibilité cérébrale. Ce fut le temps où l'amateur commença de payer de petits ouvrages de chevalet le prix antérieurement proportionné à la dimension. Il y eut une sorte d'action irrésistible de la nature et de la vérité qui écartait de la convention, du mensonge et de la peinture d'école. Les matins de Corot, les soirs de Rousseau, les lions de Delacroix initièrent à une sensation d'art intensif, en correspondance avec les variations de l'optique et de l'idéal. Des fibres nouvelles tressaillaient devant un paysan de Millet, hersant son champ ou défrichant les acculs d'un bois. On ne se doutait point encore que Constantin Meunier irait prendre un jour par la main son frère de peine et de misère, le prolétaire de l'usine et du

charbonnage, et par le même sillon où s'étaient enfoncés les sabots lourds du terrier, le mènerait par de là les seuils sacrés de l'art.

Il y eut, dès ce moment, dans l'art et particulièrement dans la peinture, une âme vraiment moderne. Elle avait dépassé Flers, Cabat, Roqueplan, Marilhat, les précurseurs du grand mouvement naturiste et elle ne pressentait pas encore Manet, Monet, Renoir et Pissarro.

Les esprits s'éveillaient à ce rafraîchissement de la sensibilité coloriste et du sentiment de la nature. Boulenger, Verwée, Baron, Dubois, Smits buvaient aux sources vives les énergies d'un génie naissant. Une éclatante notoriété, à cette époque, avait déjà consacré celui d'Alfred Stevens : il avait pris rang parmi les maître nouveaux ; il inspirait des peintres et il comptait des imitateurs.

De Jonghe, Baugniet, Jan et Franz Verhas à son exemple évoquèrent la vision de la femme parée et la peignirent dans sa coquetterie et sa séduction, comme une idole adulée. De Jonghe particulièrement eut le secret des attitudes molles et languissantes, des longues silhouettes frêles, détendues dans la tiédeur des sophas, et il les étala avec une élégance de peintre raffiné et mièvre, mais toujours charmant, dans des intérieurs tranquilles au seuil desquels s'arrêtait la passion. Ses femmes ne sont pas, comme chez l'artiste magnifique qui peignit l'être de parade, d'amour et de frivolité provocante ou énigmatique ; elles ont gardé plutôt, du pensionnat et du couvent, une blancheur de sérénité, avec un parfum bourgeois de violette et de réséda, doucement exhalé des robes. C'est, en effet, la bourgeoise, entre son piano et sa corbeille à ouvrage, que le peintre a choisie pour l'héroïne de son œuvre ; la lecture du dernier roman enflamme quelquefois sa joue d'une rougeur fiévreuse, et un coin d'épaules

s'aperçoit sous l'entrebaillement de ses dentelles; mais on sent bien que le mari bénéficiera seul de son secret désir et de ses coquetteries. Dans de semblables circonstances, l'élément dramatique est forcément limité : une bouderie légère, une vicacité d'humeur, une seconde de dépit mettent seuls, par moments, un pli sur le front ou tendent l'arc des lèvres, mais discrètement, avec la mesure qui sied aux âmes naturellement calmes. Et petit à petit le sourire se remet à fleurir sur la pulpe ronde des joues, allumant l'émail des dents.

Ce n'est plus que le reflet amoindri du grand art passionnel d'Alfred Stevens : la jolie créature de péché fait place à la mère reposée, heureuse, chargée de son lait comme d'une grâce qui l'embellit en la sévérisant. Il semble qu'elle-même ouvre devant l'enfant les seuils du gynécée où jusqu'alors elle règna sans partage. Franz et Jan Verhas peignent l'un et l'autre une quantité de petites scènes familiales, emplies du brouhaha joyeux des fillettes et des garçons, avec une demi-réalité aimable de peaux transparentes et nacrées, de mimiques prévues et réglées auxquelles semble avoir présidé le maître de maintien.

---

## CHAPITRE IV.

Henri de Braekeleer expose en 1862 à Gand, un *Cordonnier ;* en 1863 à Bruxelles, un *Atelier de tailleur ;* en 1864 à Anvers, un *Jardin de fleurs ;* en 1866 à Bruxelles, un *Intérieur d'église ;* en 1867 à Anvers, un *Intérieur dans les Flandres ;* en 1869 à Bruxelles, la *Fileuse ;* en 1871 à Anvers, le *Liseur ;* en 1872 à Bruxelles, l'*Atlas*, la *Leçon*, *Anvers ;* en 1873 à l'exposition universelle de Vienne, la *Fête de la grand'mère ;* en 1875 à Bruxelles, la *Rue du Serment à Anvers ;* un *Imprimeur en taille-douce ;* le *Retour du marin ;* en 1878, à l'exposition universelle de Paris, l'*Homme à la fenêtre*. Ce ne sont là que quelques œuvres isolées dans l'ensemble de sa production : elles se compléteront plus tard par des pages, qui comptent parmi les plus admirables de l'école.

De Braekeleer clôture la tradition de Leys, en l'élargissant dans une formule naturiste et moderne ; elle ne peut plus, après lui, que s'amoindrir, et, en effet, les peintres, qui ont tenté de la perpétuer dans son mode archaïque, n'ont abouti qu'à exagérer les exagérations originelles, sans les renouveler par un sentiment nouveau de la vie. Il l'épure, au contraire, de son vice fondamental : la raideur figée des personnages inspirés des missels gothiques, la convention du style et du caractère substituée à l'impression directe de la nature, l'élément contingent, accessoires, costumes et ordonnances, prédominant sur l'élément humain

proprement dit, enfin la réalité permanente, la sensation profonde des êtres et des choses, le milieu social actuel oblitérés au profit d'une fabrication curieusement artificielle.

Tandis que le maître s'applique à refléter les primitifs, l'élève part de la vie même pour refléter certaines particularités de l'existence anversoise. Il ne représentera pas le large courant des rues avoisinant le port, le cahotement lourd des haquets au pas lent des énormes chevaux de la Frise, le mouvement des bassins et leur activité rythmée, les solides armatures des corps trapus et déployés dans de grands gestes réguliers : cette grosse dépense de sève ne va pas à son instinct de peintre et d'observateur. Il préfère, le spectacle tranquille des toits baignés de lumière, la vue d'un vieux corridor empli de pénombres, l'étude patiente d'un bout de cour envahi par les pariétaires ou d'une chambre tendue de vieux cuir de Cordoue. Fidèle à ses dilections, il peint les actions peu compliquées, l'appesantissement du sang chez les vieillards, la monotonie sommeillante et le végètement de la vie dans les ménages, ou bien la calme régularité des professions solitaires, le travail du cordonnier et du tailleur en chambre, la rêverie immobile d'un bonhomme pétrifié dans le coup de soleil d'un grand ciel pâle, et, d'autre part encore, la végétation fourmillante d'un jardin, petits intérieurs de peuple derrière les carreaux quadrillés des fenêtres, l'humidité froide d'un vieux parvis silencieux ; enfin, la concordance de l'habitation et de l'habitant, exprimée au moyen d'une humanité gourde et rabougrie, les épaules et le buste tassés, les jambes hydropiques, les chairs molles, comme gangrenées par le mal des ancêtres.

Comme toutes les villes qui ont un passé, Anvers se partage en deux cités nettement tranchées : l'une, qui est faite des agglomérations nouvelles, larges artères filant droit et bordées

H. De Braekeleer, Le jardinier
(Musée d'Anvers)

d'édifices symétriques, d'une architecture souvent surchargée, avec des saillies de balcons, des reliefs d'ornementation, un style décoratif pompeux et cossu, ainsi qu'il sied pour loger de récentes fortunes largement gagnées dans le négoce et la finance; l'autre, qui a conservé l'originalité primitive, l'usure du temps, le frottement des existences antérieures, enroulée, celle-là, dans un écheveau de ruelles noires emplies par la fumée des cheminées, avec des files inégales de maisons bâties en briques et en bois, aux profils rechignés, ici des auvents vermoulus et ourlés de moisissures, là des cages vitrées losangées de carreaux vert bouteille et demi croulantes sur le passant, puis encore des toits projetés, des pignons dentelant un pan de ciel entrevu d'en bas, des murailles lézardées, des portes massives, trouées de judas guillochés et garnies de serrureries compliquées; des échappées de cours ou de jardins maraîchers, avec la silhouette étrange d'une pompe hérissée de ferrailles; c'est la ville de Leys, soupçonnée déjà de Wappers. Dans ce milieu vit un peuple lent, assoupi, attaché aux coutumes surannées, d'un aspect maladif et débile, l'œil dormant, la face blême, la tête pesante entraînant le corps, race à part dans la transformation incessante et le tumultueux mouvement de l'autre population, celle qui brasse l'or, trafique avec les Indes et habite des palais.

Un peintre et un intimiste,comme l'était Henri de Braekeleer, devait être séduit extraordinairement par le tassement de ces petits êtres rabougris dans des demeures closes griffées de coups de lumière obliques et sombrement reluisantes de l'éclair furtif des rampes polies, des cuivres soigneusement entretenus, des bahuts brillants comme des miroirs. En une telle atmosphère sourde et moite, la moindre tache de couleur, robe, meuble, tenture, carnation des mains et des têtes, par surcroit, prend une patine

particulière, à base de noir, un large chatoiement obscur, une sorte de vibration éteinte de tons appuyés dans le milieu et pâlissants sur les bords, à l'opposé des colorations égales et argentées que la lumière ample des grandes fenêtres répand dans les maisons bourgeoises.

Celui qui, à Bruges, à Amsterdam, à Cologne, a vu le contraste de la vie nouvelle en de spacieux appartements ouverts et de l'ancienne existence logée à l'étroit dans des chambres éclairées de baies exigues, où l'humidité met des rougeoiements de rouille et une floraison vague de mousses, n'aura pas de peine à comprendre le charme de ce délabrement pour les yeux d'un coloriste; et, du même coup, il saisira l'une des significations essentielles de l'art de Henri de Braekeleer. Il faut voir en lui le beau métier de l'artiste en conformité avec les instincts de l'homme, lui-même lent, un peu lourd, porté aux songeries plus qu'à l'action, et, en vertu des lois d'assimilation, se complaisant parmi les créatures sommeillantes et les maisons muettes, près des vieilles gens fidèles au passé, les mains lasses, dirait-on, d'avoir bercé des berceaux et cousu des linceuls. Ajoutez l'influence initiale de Leys et une parente qui lui vient des maîtres de Hollande. Van der Meer, de Delft, surtout, lui laissa l'éblouissement de ses prodigieux ors roux. A son exemple, il rechercha les spirales enflammées des poussières montant dans un rayon, les effets de lumière vermeille jouant dans le fauve des atmosphères condensées, les tons mordorés des vieux cuirs constellés de floraisons, la tache sang de bœuf des toits flamands, tournant à la pourpre sous le soleil de midi, l'or d'un jour d'escalier plongeant dans des pénombres graduellement illuminées, et ailleurs, la filtrée d'un clair sous les joints d'une porte ou d'un

contre-vent, puis quelquefois, le ruissellement furieux d'une ondée de jour crevant sur les parquets, les murs et les tentures.

L'*Atlas* et la *Maison hydraulique* du Musée de Bruxelles, l'*Imprimeur* et l'*Homme à la fenêtre*, du Musée d'Anvers, s'égalent aux plus splendides compositions du magicien de Delft : tous deux ont leur fournaise, qu'ils alimentent avec les braises ardentes du coloris, presque également prestigieux et minutieux dans l'exécution, avec un souci considérable des plis de la peau, des cassures d'un vêtement, des fibres d'un tissu, des déchiquetures d'un parchemin, des égratignures d'une tapisserie, du lent cheminement d'un rayon de soleil, comme un lézard vermeil grimpant sur l'or d'un mur. Chez l'un et l'autre, la prédominance d'un ton favori, le rouge chez le vieux peintre tourné chez le jeune au rose vif, au ton fraise ou mandarine. Ils peignent selon leur tempérament, l'un plus délicat, épris d'un métier lisse, l'autre plus massif, travaillant la pâte comme les sculpteurs travaillent la terre, amoureux des reliefs solides, des formes accusées, des valeurs puissantes, et ayant un outil robuste au service d'un œil étonnamment attentif. Toutefois il arrive un moment dans cet art de De Braekeleer, où il ne doit plus rien à personne et où il n'est plus que lui-même. On peut dire que, dès lors, il nous initie à un délice de lumière que nous n'avions point encore goûté.

Avant lui, même chez Leys et dans toute l'école, celle-ci n'avait été qu'un procédé plutôt que la lumière même : on l'apprenait à l'école : elle portait un nom barbare où s'atténuait son essence même. Le clair-obscur, pris à la cuisine de l'énorme Rembrandt, fut fait de plus d'ombre encore que de clarté, et ce qui manqua à la lumière, ce fut justement de demeurer cette nuance indécise entre l'obscur et le clair. On vivait dans un jour de

cave : la lumière ne dépassait pas l'artifice des lumières. C'est alors que Henri de Braekeleer tend au miracle solaire ses prunelles rondes, buveuses des frissons de la vie. Presque dès le début, il a la sensualité des beaux tons chamarrés, dans l'or et les phosphores. D'un instinct sûr, il s'est reconnu l'amant extasié des heures : mais son évolution ne s'accomplit que dans la clarification continue de laquelle jaillit sa miraculeuse lumière finale, douce, dorée, consubstantielle aux choses et qui les revêt d'une sorte de pulpe grasse, duvetée et vivante.

Celle-là est bien la lumière de la vie à la fois et la vie de la lumière, comme je l'écrivais dans une monographie du maître. Elle fut chez lui le miracle des yeux en même temps que la naissance d'une âme qui sommeillait encore et tout à coup s'éveille au prodige de la vie. Son âme sommeillait, en effet, bien qu'elle fût déjà l'âme enivrée d'un extraordinaire contemplateur.

C'est ainsi qu'il apparaît aussitôt qu'il a échappé à l'influence des milieux : il ne se possède que quand s'est éteinte en lui la parenté consécutive qu'il doit subir d'abord pour témoigner qu'on est toujours le fils ou le neveu de quelqu'un; et il naît de ce Ferdinand de Braekeleer qui fut un doux bonhomme d'imagier comme ensuite il renaîtra de cet autre imagier fécond, subjugant et terrible, Henri Leys. Il peint le décor de la vie, il en peint la fiction et il ne peint point encore l'âme même de la vie qui est la lumière. Celle-ci, il ne l'exprimera que plus tard quand il aura épuisé le monde représentatif et extérieur, quand il semblera sortir d'un état trouble et dolent de son esprit, les yeux lucides et lavés d'une sorte de rafraîchissement de la vie de son âme.

Il avait commencé d'être mûr avant d'être jeune, et c'est une jeunesse qui soudain lui vient comme s'il dessillait pour la première fois ses paupières à une lumière dont les sources étaient

Photo P. Becker, Bruxelles

H. De Braekeleer, Le repas
(Coll. de feu M. Eug. Marlier, Bruxelles)

en lui. Il voit enfin, et ce qu'il voit, personne ne l'avait vu avant lui, parce que c'est l'émanation d'une âme ressuscitée d'elle-même et qu'on peut former des yeux, mais non créer une âme qui tient de la nature, de la destinée et des ancêtres ses seules puissances.

De Braekeleer est tout le génie en couleur de la race qui, parmi toutes les autres, fut la mieux douée pour exprimer par la couleur la joie sacrée de la vie. Il n'est point de plus grands peintres que les peintres flamands : il semble qu'une prédestination merveilleuse les ait voués à manifester de la beauté, du bonheur, de la prière et de l'héroïsme par le moyen unique de l'image et de ce qu'il s'en projette de résonnances dans les parts obscures de notre être. Ils sont si près du Dieu qui peignit les jardins de la terre qu'ils semblent avoir été mis au monde pour en magnifier les merveilles en des hymnes de tons somptueux et légers.

De Braekeleer participa à ce don divin d'être de beaux peintres qui était dans son ascendance. Il n'eût été toutefois que l'égal des maîtres, ses prédécesseurs, s'il n'avait reçu la grâce d'être un peintre qui vers la fin ajouta quelque chose à l'histoire de la vision.

Avant le *Repas* et les autres toiles du même cycle, de Braekeleer peint le silence et le sommeil de la lumière : elle entre, comme à pas de loup, par une fissure, une fenêtre ou une porte qui s'entrouve et elle dort, elle stagne, elle fait à terre de petites mares dormantes. Plus tard, à l'époque de l'*Homme* assis et de la *Maison hydraulique,* elle s'anime, elle est comme la criblure d'un blé d'or bluté dans le van de l'ombre. Les atomes tourbillonnent ; la spirale vermeille est le coup de fouet qui fait danser le serpent d'or dans une filtrée de soleil. Et puis, tout d'une fois l'ombre s'en va ; la lumière sort de ce qui était encore pour elle le sommeil. Elle n'est plus l'accessoire, elle devient le

principal : ce n'est plus le silence, mais la chaleur, la joie et la vie sorties des ténèbres et de la mort. Elle est l'âme même de l'œuvre. Elle est, pour en revenir à ce sens de la vie sublime des grandes œuvres, une part de l'univers réalisée. Le peintre, lui, ne le sait pas : il a la simplicité ingénue de tous ceux qui, à force de vivre avec eux-mêmes, ignorent si ce qu'ils font est près de l'éternité, ou non.

De Braekeleer n'avait point d'orgueil ; il y avait à ses yeux, ses gros yeux débordés comme des globes d'or noir, un pli malicieux quand la louange qu'on faisait de ses œuvres devant lui, était trop insistante. Il disait : « C'est Leys qui m'a appris cela ». Et sans doute il pensait comme il le disait. Mais Leys n'avait été que l'éveilleur.

Le seul maître de Braekeleer, quand il eut tout oublié du passé, ce fut de Braekeleer lui-même. Avec le *Repas*, il entra dans l'art l'émerveillement d'une chose qui, sous l'action essentielle de la lumière, est la vie intime, profonde, heureuse du bahut, de la table, des tentures, de la buire, des fleurs trempant dans un vase, de l'assiette de fraises, d'un haillon pendu au mur.

Tout vibre, tout émane, tout bruit à travers le rythme lumineux. Une palpitation de vie circule, joyeuse et déliée. Toute heure passe et n'est plus que cendre ; mais de la mort renaît la fête éternelle de la vie, et cette vie est exprimée ici par la lumière.

Il a suffi de cette unique magie pour que l'œuvre en devienne elle-même un acte de vie qui ne saurait être plus grand ni par le sujet ni par le geste du personnage. Le créateur ne démêle pas à quelles incitations obscures il cède et son labeur l'explique sans qu'il se l'explique à soi-même. De Braekeleer semble ne peindre des êtres négligeables, plutôt faits pour vivre loin des hautes clartés du jour, que parce qu'ainsi c'est encore la lumière qui règne sans partage. Leur présence accompagne simplement les meubles et

les accessoires comme une figuration qui n'a d'importance que par la vie qui leur vient de l'en dehors.

Il n'y a pas d'exemple d'un grand artiste qui ne se soit écouté dans son art et tout art est une décantation profonde des âges, dont soi-même on est l'aboutissement. Je sais, en me plaçant devant un tableau de Rembrandt, de Jordaens, de Vermeer de Delft, à quel homme j'ai affaire ; je conjecture sa filiation ; je me persuade la destinée qui le relie aux antécédences. Je vis ainsi de sa race, de ses renoncements, de ses espoirs. Et voici chez de Braekeleer toute la Flandre des petites gens de laquelle il sortit lui-même. Peut-être un aieul, dans une petite maison au bout d'un vieux jardin, imprimait en taille-douce ou suivait du doigt sur un globe terrestre la route fabuleuse par laquelle étaient partis les ancêtres.

C'est le filet de sang épuisé qui survit aux grandes dépenses de sève. Le *Géographe* regarde sur un vieil atlas du XVIe siècle les territoires vides renseignés : *Hic sunt leones*. Le *Tailleur* découpe dans le suaire de ses hardes des vêtements pour des enfants pâles qui mourront en bas âge. Un bruit d'armées et d'étendards claquant au vent monte de l'antique mémorial que feuillette le *Liseur* et il ne se doute pas que quelqu'un bientôt, pour lui, tournera le dernier feuillet. Un petit homme pauvre de sang réchauffe à la lumière vitale d'un grand ciel laiteux ses lombes démolis par des servages sans gloire. Tel autre, assis parmi les ors d'une tenture en coup de soleil, rêve à des jardins miraillés parmi lesquels rouent des paons de turquoises et de topazes. Des *Potiers de village*, sous la poudre des solives, modèlent dans l'argile les tire-lires pour les petits sous et les têles pour le lait frais. Le *Retoucheur*, comme s'il faisait des points de couture à un manteau, à petits coups de pinceau répare l'usure des nuages et des arbres que peignit un maître inconnu. Ou bien une bonne femme, aux confins des hameaux, un pauvre

cœur de bonté en bonnet ruché, enseigne à des fillettes comment il faut prier Dieu. Fileuses, dentellières, savetiers, jardiniers, petits vieux et petites vieilles sont les élus de cet art, resté proche du peuple des villes et des campagnes. Une mélancolie de désuétude les enveloppe : ils végètent en des chambres anciennes et démodées ou font des gestes humbles dans des courtils fleuris comme des reposoirs de procession.

Mais attendez que midi sonne : de par là les toits et les tours, le soleil a jailli, et les poussières de la vie révolue se remettent à vibrer ; une vie merveilleuse dégèle les vieux sangs coagulés. Or midi, c'est aussi l'heure de ce peintre admirable et c'est son apogée. Elle n'aura qu'un instant puisque la vie lui est comptée, mais dans cet instant aura tenu un long jour d'art réalisé.

Infatigablement il travaillait à se rapprocher des buts qu'il s'était assignés, se cherchant et se découvrant à mesure dans ses manières successives : on en pourrait compter jusqu'à cinq. A travers toutes, il demeure un réaliste exact, aimant les cassures d'étoffes nettes et splendides, les surfaces grenues et mordorées, les cuirs fleuris, les patines chatoyées. C'est encore la part de l'influence de Leys et des Hollandais : leurs ors roux correspondirent, en ses prunelles sensibles et ardentes, aux reflets filtrés par quelque mystérieux atavisme personnel. Mais il ne les imite pas : il peint selon son tempérament, solide, requis par les valeurs puissantes, les pâtes grasses, les tons sonores et veloutés. Dès le commencement, il est un des plus beaux peintres qu'a produits l'école : il est l'égal des plus grands le jour où il se met à battre sur l'enclume la braise d'or, où elle rejaillit en éclaboussures vermeilles dans l'atmosphère ardente de *l'Homme à la fenêtre* et de *l'Homme assis*. Il les dépasse quand enfin il fait le *Repas*; et il meurt sitôt après, ayant touché les limites de son art.

Photo P. Becker, Bruxelles

L. Dubois, Les cigognes
(Musée de Bruxelles)

## CHAPITRE V

Un art de coloriste s'était fait jour, étalé, plantureux, grassement flamand, mieux prédisposé qu'aucun autre à refléter la grosse sensualité d'une race qui de tout temps a passé pour aimer la bombance, les festins abondants en victuailles, les gaîtés de l'alcove. Louis Dubois, dès ses débuts en 1857, s'était révélé par des œuvres nourries où le sentiment de la couleur se marquait dans des harmonies profondes et veloutées. Ses *Cigognes,* profilées sur un large fond de paysage, sa *Roulette*, d'une observation physiologique curieuse, son *Chevreuil mort*, superbement couché dans une solitude désolée, successivement attestèrent sa filiation avec les robustes peintres du XVII^e^ siècle. Il s'était mis au portrait, à la nature morte, au paysage, gardant dans chaque genre sa rutilance cossue et souvent alourdi par son ampleur même.

D'une imagination courte, qui ne lui permettait pas d'inventer, mais l'œil sensible et dilaté, il percevait particulièrement le contour débordé, le relief saillant, la tache plutôt que la ligne, la masse plutôt que le détail, la force plutôt que la finesse. En correspondance d'instinct avec les matérialités ambiantes, il peignit l'animalité dans la créature et les choses, tantôt des épaules bombantes et moites, le ruissellement d'une toison sur une nuque, le dépoitraillement d'une gorge croulant hors du corset, les satins d'une peau épanouie sur un lambeau turquoise ou grenat; tantôt l'électricité chaude d'un gibier tombé, le poil soyeux et

souple d'une biche ou d'un lièvre, la mœllosité élastique d'un ventre de gallinacé; tantôt encore les nageoires roses et l'écaille humide de la carpe, la blancheur gélatineuse du cabillaud, les phosphorescences d'une marée éclaboussant le carreau; et toutes ces gourmandises du ventre, transformées en sensualités pour les yeux, il les représentait avec un plaisir jamais lassé, une sorte de bien-être de la chair et de l'estomac satisfaisant ses convoitises.

Un air de famille fait penser à Courbet devant ses toiles : ils ont éprouvé tous deux la même jouissance à exprimer la matière dans sa santé et sa graisse; et tous deux ont été inégalement de vaillants ouvriers, gais, actifs, avec une commune et relative impuissance à indiquer cette vérité concrète et supérieure qui est le style des êtres et des choses.

Le maître d'Ornans, d'ailleurs, avait senti une force chez ce jeune peintre, lors de son séjour à Bruxelles; et il est hors de doute que l'attention qu'il lui marqua influa sur le tempérament de l'adepte, déjà naturellement porté à faire prédominer le métier sur les autres qualités de l'art. On vit Dubois négliger la composition, l'ordonnance difficile d'un groupe, la représentation d'un fait compliqué ou d'un être sensible, pour se renfermer dans l'interprétation d'un aspect de la nature, traité en manière de nature morte. Il y mit un tel accent qu'on peut dire que Courbet lui-même ne fut pas un coloriste plus impressionnant.

A travers la griserie d'un large panthéisme, l'un et l'autre demeurent des peintres de l'œil et de la sensation; ils apparaissent de belles natures sanguines et de riches organismes physiques, dans un art par excellence matériel. C'est à propos d'eux surtout qu'il est permis de dire que la peinture est une fonction de la vie au même titre que les fonctions animales et mentales. Dubois poussait

la sensualité du maître jusqu'à broyer lui-même sa couleur, avec la joie de manier une substance éclatante et grasse.

En résumé, Louis Dubois fut un artiste inégal, mais probe et grandement doué, alimenté par une sève généreuse qui l'apparentait à un Jordaens et le mit au-dessus des peintres de matière de son temps. Par réaction contre le poncif académique et la peinture d'imagination, peut-être exagéra-t-il son dédain d'un art plus intellectuel. Lui-même pourtant ne manquait pas de culture : à l'époque des luttes de l'*Art Libre*, il signa du nom de Hout des articles d'une verve acide et sensée. Il s'atteste dans l'école comme un coloriste captivant, un praticien truculent, un beau peintre de table et de cuisine. Il peignit la gourmandise de la vie avec une ampleur d'instinct qui ne fut pas dépassée.

Le contraste est singulier entre un tel artiste et les élégance d'un Eugène Smits. Celui-ci avait connu de bonne heure les Italiens et il avait trouvé en eux la plénitude de l'idéal auquel le portait sa nature. Rome incarnant son rève, il vécut le plus qu'il put de l'existence romaine, petit à petit désaccoutumé de l'observation exacte et des tendances réalistes de sa race. Il est attiré à cette époque par la sévérité des lignes, la gravité des visages, l'attitude plastique des femmes de la campagne fièrement campées sur leurs hanches, et il semble se ressouvenir, en les dessinant, des austères contours de la statuaire. Plus tard il séjourne à Paris : il est alors conquis par la grâce des têtes et le fin alanguissement des poses, sans perdre toutefois le goût des beautés classiques qui largement nourrirent sa première éducation.

Eugène Smits apportait avec lui un sens particulier de la couleur, approprié à un ordre de sensations fines et patriciennes. Sa peinture éveille un goût de volupté langoureuse et noble : il suggère le songe, la méditation, le désir, les regrets et l'amour ; il

aime les parures royales, les fontaines aux vasques de marbre, les grands parcs aux eaux dormantes. Son ascendance est chez Titien et Véronèse, mais, par moments, se dégage aussi, perceptible à une grâce simple et mélodieuse, quelque ressouvenance de Watteau.

C'est le rêve de la vie qu'il exprima avec des harmonies douces et ardentes comme des cuivres lointains; ses œuvres tiennent d'une sorte d'état d'âme silencieux et nostalgique. De tous les peintres de son temps il fut peut-être celui qui symphonisa le plus expressivement la figure. Ses femmes ont un charme musical, s'il se peut dire, qui fait penser à des harpes finement bruissantes. Il suscite une impression de magnificence tranquille, de noble clarté apaisée et d'aspiration au crépuscule. Quand il peint les torsades enflammées d'une chevelure rousse, et presque toutes ses femmes sont rousses, c'est comme un symbole sensuel qu'il exprime. Son art est plein de secrètes analogies. Il donne l'illusion d'heures en fête ou déjà mollissantes. Ses femmes ont des bistres dorés de fruit mûr, une blondeur chaude de pêche ou d'ananas ou bien elles apparaissent toutes pâles dans des atmosphères orageuses et moites d'après midi.

Il a fait, en effet, de la couleur un mode d'expression spirituelle pour formuler des formes de grâce et de beauté. Sa sensualité est élégante et réservée : il donne le goût de l'aspiration au bonheur plus que de la possession. Regardez cette *Marche des Saisons*, du Musée de Bruxelles ; là où un vrai fils de Jordaens eût mis comme dans l'*Automne* l'opulence des contours, le flux rouge du sang, la clarté des peaux onctueuses et satinées, un groupe de figures silencieuses rythme des beaux gestes comme dans des anthestéries antiques. Un air éliséen les entoure et elles sont des prêtresses plus encore que des filles de la terre. C'est un délice de tons roses et

E. Smits, La marche des saisons
(Musée de Bruxelles)

blonds où parmi les saisons alternées, semble dominer une plus haute et qui est le renaissant et immortellement jeune été.

Un même caractère de beauté idéalise la plupart de ses ouvrages, têtes de rousses aux yeux fiers, belles filles aux carnations pâles, princesses en satin d'une nuance d'aurore ou de couchant. Jusqu'au paysage, du reste, subissait la domination de cet esprit élégant, orné et allégorique : une prairie s'avivait des gemmes qui semblaient tombés des colliers défaits qu'il prêtait à ses princesses; les bois où Diane court d'un pas léger s'enflamment à l'incendie de ses cheveux ; la nature prenait des tons chatoyants de damas et de satins. Derrière ces mensonges magnifiques on sentait l'artiste isolé dans son rêve, sans relation directe avec la création extérieure.

Eugène Smits est une originalité à part dans l'école : épris de style, d'attitudes nobles, de grâces maniérées, de distinction aristocratique, il reflète la vie à travers une fantaisie de coloriste préoccupé des anciens. Il aime les tons assoupis, la flambée tranquille d'un rose usé, les feux sombres des vieux ors, l'éclat amorti des rous, des verts et des laques. C'est un virtuose fastueux, un musicien de la couleur, élégiaque, fier et doux, et qui semble avoir transposé pour les violons et les hautbois, les ardentes symphonies des grands italiens, ses devanciers. Quelque chose de décoratif et d'illusoire s'éveille de son art : peut-être une gloire de noble décorateur à la vénitienne, si on le juge par telles grandes pages, *Roma*, *les Saisons, l'Hymne à la Beauté*, eût, en un autre pays plus attentif, illustré ce rare et délicat magicien de la couleur suggestive.

Une virtuosité réfléchie et calme fut aussi la maîtresse qualité d'un peintre à bon droit réputé le maître des portraitistes de son temps en Belgique, Liévin de Winne. On reconnaissait en lui le sang et la lignée des vieux maîtres de Flandre : il avait gardé

fidèlement la belle coulée et l'exécution grasse. Van Dyck se retrouve dans les tons argentins de sa dernière manière ; à son exemple, il prenait un soin extrême des mains de ses personnages et leur donnait une physionomie ; il combinait aussi avec science et naturel les attitudes. Son *Portrait de Léopold I*, d'une grande tournure garde quelque chose des dessous noirs que Courbet avait infusés à la peinture de son temps ; mais la facture en est incomparablement solide, grave, harmonieuse.

Ce bel artiste possédait le secret de faire à peu de frais un portrait excellent, couvrant à peine sa toile par moments, comme dans le *Portrait de M. Sanford*, ou n'empâtant que les parties secondaires et laissant aux chairs, à la figure, à la personne morale l'accent essentiel qui répandait sur elle comme la palpitation de la vie.

Liévin De Winne eut la fortune de peindre des modèles dont le rang social et la distinction naturelle s'accordaient avec l'élégance sérieuse de son art. Il peignit presque constamment la beauté, calme et reposée chez les femmes, intelligente et nerveuse chez les hommes, des classes élévées de la société. Dans une autre sphère, des magistrats, des savants, des hommes de pensée l'avaient également élu, comme le peintre par excellence des habitudes recueillies de l'esprit.

C'est, chez la plupart des artistes, vers cette époque, un sentiment assez particulier de la couleur qui domine; et cette couleur est grasse, étalée, nourrie. De conventionnelle qu'elle avait été chez les peintres de la période antérieure, elle s'est faite expressive par les valeurs du ton et les énergies de la touche. Les matérialités de Courbet ont creusé un abîme entre cet art nouveau, d'une sensualité saine mais un peu grosse, et l'art aristocratique du passé. De plus en plus, on est porté à peindre les belles peaux

Photo P. Becker, Bruxelles

L. De Winne, Portrait de vieille dame
(Musée de Gand)

lustrées, les crinières reluisantes comme des casques, les fourrures chaudes encore d'animalité, et de même que faisaient les anciens, on y mêle de riches étoffes, des satins à reflets de feu, des velours épais et bouffants, une friperie brillante qui trahit les vieilles tendresses pour la pompe. C'est que l'orgueil d'être beau peintre l'emporte sur le scrupule des réalités exactes : les instincts de la race, au lieu de s'étouffer sous un réalisme morne, se tournent vers la glorification des splendeurs de l'être et des choses; on peint l'exaltation plutôt que la vie même. C'est un grand moment dans l'école et qui fait rentrer la peinture dans le courant de ses originalités natives. Jordaens, Rubens, Snyders, les maîtres de la pulpe et du sang, semblent attiser à leur cuisine les sensualités de la palette des néo-flamands.

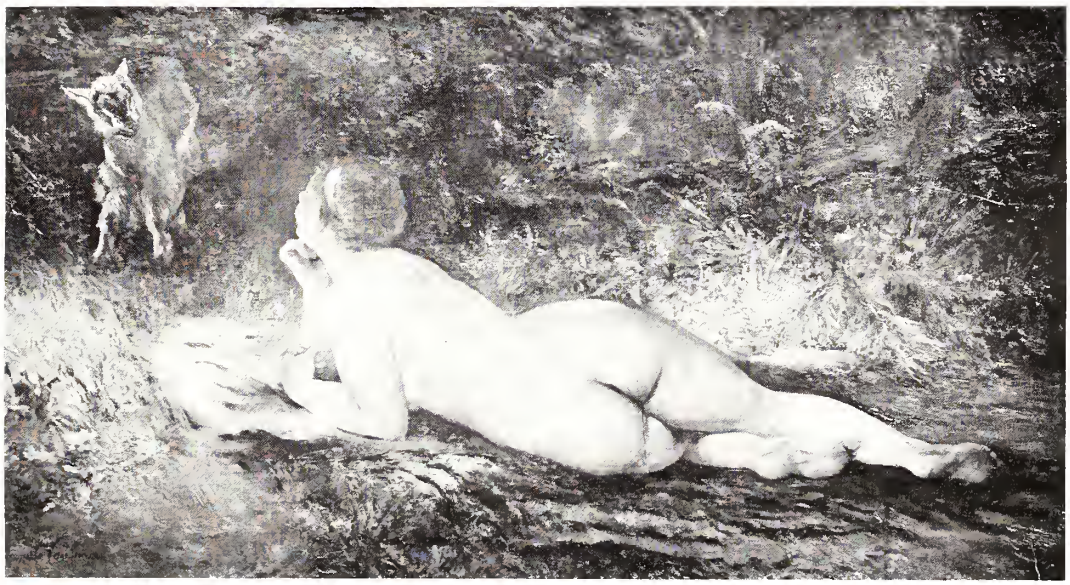
Leys, Alfred et Joseph Stevens, Henri de Braekeleer, Louis Dubois suffiraient à caractériser cette évolution, si tout un groupe ne se rattachait à l'expression des mêmes tendances. Edmond Lambrichs, Alfred Verwée, Félicien Rops ont la santé solide et les robustes accents des plus beaux coloristes. De même, dans un genre qu'il empreint de spiritualité austère et brutale, Constantin Meunier recherche le morceau grassement enlevé et les colorations appuyées. Rebelle aux fadeurs par lesquelles Thomas avait fait dégénérer la peinture sacrée en peinture d'oratoire, il la retrempait dans l'horreur des martyres : son *Saint Sébastien* montra, dans un genre jusqu'alors amoindri par l'absence de vérité, une réalité farouche de plaies saignates sur un cadavre demi-pourri; un coin de charnier entra avec ce tableau dans l'art d'église édulcoré. Ce fut, de la part de l'artiste, comme le tourment sourd de cet art qui plus tard devrait lui inspirer ses hécatombes ouvrières.

Il est curieux d'observer l'espèce d'unanimité qui se fait remarquer dans la vision des peintres aux époques de groupement

intellectuel. Jos. Stevens, H. de Braekeleer, Smits, Dubois, Meunier, Rops affectionnent les estampes mordorées dans les fonds et les carnations. Presque toujours le ton chez eux est souligné par des dessous chauds d'or roux. Déjà, dès 1830, l'accent rembranesque avait séduit nombre de peintres; Gallait, de Block, F. de Braekeleer, Leys, Lies ont tous un reflet de cuisson; et cela devient une convention qui se fera sentir jusque dans l'école ultérieure chez J. Impens, André Hennebicq et Ch. Hermans (en ses premiers tableaux).

---

J. Portaels, Une loge au théâtre de Pesth
(Musée de Bruxelles)



C. Van Camp, La faunesse
(Hôtel de Ville de Namur)

# CHAPITRE VI

En 1860, l'atelier du peintre Jean Portaels se composait d'une vingtaine de jeunes artistes, destinés la plupart à exprimer une manière de sentir différente de celle de leurs prédécesseurs.

Le maître avait un enseignement sobre, où la pratique tenait plus de place que la théorie. Comme, Navez, son initiateur, mais plus catégoriquement, il préconisait l'observation de la nature, dans la ligne et dans le ton, et, en même temps, il cherchait à développer chez ses élèves le sens de la composition. C'étaient généralement des sujets empruntés à la Bible qu'il leur imposait, en prévision des grands concours de Rome; la plupart s'efforçait d'y accorder un certain fond classique avec l'étude franche du modèle. Quelques-uns se montraient particulièrement habiles : Hennebicq, Verdyen, Em. Wauters, Coppieters, Mellery. D'autres témoignaient une préoccupation plus exclusive du morceau bien peint : Agneessens, les deux frères Oyens, Verheyden, Impens.

Plus encore que le génie inventif, les adresses manuelles prédominèrent. De bons et solides peintres se manifestèrent, disposés à voir les choses sous leur angle exact, et doués d'une moyenne de dons estimables. Avec des tempéraments différents, ils possédèrent une sorte d'individualité collective basée sur un acquis éprouvé. Ensemble ils pratiquèrent à peu près tous les modes de peinture qui se pouvaient enseigner. Quelques-uns devaient marqué parmi les plus beaux peintres de l'école. Ils entrèrent dans le grand mouvement qui s'étend de 1860 à 1880.

L'abondance des noms nouveaux, pendant cette période, signale une activité extrême. Ce sont, en 1860, les peintres de figures Léop. Speekaert et le borain Modeste Carlier. Celui-ci, trop oublié et qui, parmi tant d'autres, laissa cette page douloureuse, *Sainte-Barbe apparaissant aux mineurs après un coup de grisou,* annonciatrice de l'œuvre tragique de Constantin Meunier, puis encore les paysagistes Heymans, Montigny, Goemans, Meyers; en 1863, Boulenger brusquement révélé par un *Paysage avec animaux*, et ces autres rustiques, Coosemans, Crabeels, Crépin, qui avait débuté par la sculpture; dans la figure, Victor Van Hove, Félix Cogen, J. de la Hoese, Jan Verhas, dont le premier tableau, le *Combat de Calloo*, contraste bizarrement avec les sujets auxquels s'attacha, depuis, sa réputation ; en 1866, les peintres d'histoire et de figures Albert et Jules De Vriendt, Lebrun, Legendre, les marinistes Artan et Bouvier; Ch. Hermans, qui débute par des scènes de mœurs monastiques; Marie Collard et Jules Goethaels, tous deux peintres de la campagne recueillie; les hollandais Oyens, quasi naturalisés par l'esprit et le tempérament ; les anversois Linnig junior, Rob. Mols ; en 1869, les paysagistes Baron et Asselberghs, Gust. Speekaert et Van Leemputten, les animaliers Ed. Van den Bosch et Duyck, le portraitiste Em. Sacré, Cluysenaer, de bonne heure stylé aux difficultés de la peinture monumentale et dont le style nerveux se manifeste déjà avec éclat dans les *Cavaliers de l'Apocalypse;* toutes ces multiples originalités, quelquefois éclatantes, se font jour à travers une production incessante, hâtive et fiévreuse par moments, mais toujours animée d'un souffle de vie, indice de la participation d'une âme plus sensible aux élaborations de l'idéal.

Cette grosse dépense de travail s'accentue aux Salons de 1872 et de 1875, où successivement Ter Linden, Philippet, Delpérée,

Photo P. Becker, Bruxelles

Ed. Agneessens, Une mère et son enfant
(Musée de Bruxelles)

Charlet, Claus, Ravet, Ringel, Renheimer, Struys, Van Havermaet, Tyck, Carpentier, Ooms, Vander Ouderaa, Portielje, Van Beers, Verhaert, Joors, L. Charlet, Herbo viennent enforcer les rangs des peintres d'histoire et de genre, où de Biseau, Arm. Dandoy, Le Mayeur, Taelemans, Franz Van Leemputten, Bogaerts, Courtens, den Duyts, de Burbure, Hagemans, Hannon, Keymeulen, Lacomblé, Alex. Marcette, Sembach, Rosseels, Toussaint, Verstraete, Permeke, et ces femmes peintres Euphrosine Beernaert, Rosa Venneman, Anna Boch, Louise Héger élargissent les horizons du paysage rustique et marinier, où enfin Alf. Hubert, Lambrechts, Jochams, de Beul, Verhaeren, Hub. Bellis, Glibert, Dauge expriment, chacun à sa manière, des aspects différents de la vie des êtres et des choses, peintres de soldats, de natures mortes, d'animaux, ou simplement un sens particulier du tableau; et ces cadres si chargés se complètent encore, en 1878, par ces peintres de figures, de Jans, Farasyn, Pion, Boland, Bourotte, Frédéric Mabboux, ces paysagistes et ces marinistes de Greef, Hamesse, Damoye, Navez, Lynen, Maus, L. Bellis, Vogels et de Bièvre.

Différents courants partagent dès l'origine le mouvement : d'une part, l'observation stricte des valeurs de ton appliquée à l'expression du personnage humain, celui-ci pris non plus dans son type abstrait et anobli, mais dans sa grimace, ses souffrances et sa chair; d'autre part, le mélange d'une certaine dose d'imagination et de fantaisie avec un fond d'analyse réaliste. C'est encore, chez quelques-uns, une tendance à ne point se séparer complètement des modes de composition particuliers à leurs devanciers, sans rejeter toutefois le principe nouveau qui emporte la généralité à s'inspirer du permanent plutôt que de l'accidentel. Enfin, ailleurs, c'est une réaction brutale contre l'esthétique démodée, manifestée

par un parti pris de peindre la nature sans choix, dans ses vulgarités aussi bien que dans sa distinction.

On reconnaît les premiers élèves de Portaels aux qualités d'école qu'ils ont gardées sous leurs allures indépendantes : ils ne sont pas absolument détachés de la tradition des belles formes; ils peignent le modèle avec une élégance stylisée. Ce sont surtout des peintres : Hennebicq et Verheyden d'abord trahissent une parenté avec les maîtres bruns du Midi. Il semble que l'Italie qui est à l'horizon de leurs rêves de jeunes hommes, ait mis quelque chose de brûlé sur les palettes. Presque tous sont des prix de Rome, ou passèrent à côté. Même Agneessens, qui fut de ceux-ci, eut, au début, les bistres mordorés des italianisants. Mais il se reprend vite et alors il s'enveloppe de sourdines et comme d'alanguissement de gris. Celui-là fut un maître, parmi les mieux doués. Une grande louange lui est due, avec la mélancolie que la mort l'empêcha de donner toute sa mesure. Le don de composition qui fut la marque du groupe lui manqua, et peut-être ce fut la cause qui le fit s'en tenir presque exclusivement au portrait. Mais un art, interprété avec un tel sens de la vie, garde encore quelque chose d'inventif et de personnel qui est au delà des réussites de la simple ressemblance. En peignant la nature, Agneessens témoigna qu'il savait mieux que personne interpréter celle-ci. En de petits cadres, des visages, des airs de tête ont chez lui le charme animé d'un geste venu des habitudes de l'existence et continué à travers la peinture. Il fut un grand peintre de la beauté qui vient d'un sourire et d'un regard. Il exprima la femme dans le frisson de sa chair et la mobilité de sa sensation. Presque toujours ce sont des bourgeoises à la peau fraîche, d'une âme reposée et qui ignora les névroses. Il semble qu'elles aient été ainsi plus près du tranquille penchant qu'il éprouvait lui-même pour les aspects de la vie saine,

J.-B. Van Moer, Une vue de Bruxelles en 1868
(Musée de Bruxelles)

J. Lies, Martin van Rossum devant Anvers
(Musée de Bruxelles)

paisible et claire. Il n'est point de portrait, dans son œuvre, qui atteste un trouble de la vision, de la main et de la perception, tout le temps qu'il fut le maître de sa mentalité. Il peignit comme il sentit, avec franchise, avec spontanéité, avec joie, avec certitude. Personne ne sut comme lui exprimer la chair au naturel avec sa porosité, son élasticité, le grain serré du tissu, la rondeur du modelé, l'afflux du sang à la peau et cette estompe argentine où s'amolit le luisant d'un visage. Ce fut signe essentiel de sa maîtrise.

Un des premiers, Emile Wauters devait essayer des lumières claires à peine coupées d'ombres légères et grises. Un site rocheux, exposé au Cercle Artistique de Bruxelles en 1872, montra l'étonnante virtuosité de ce jeune peintre qui peignait indifféremment la figure et le paysage. Ce qu'elle avait d'un peu turbulent se calma bientôt dans les élaborations sages du sujet historique. Il avait débuté dans la peinture d'histoire en 1869, avec le *Lendemain de la Bataille d'Hastings*, et il donna successivement la *Folie de Hugues Van der Goes* (1872), *Jean IV et les métiers de Bruxelles* (1878), *Marie de Bourgogne implorant des échevins de Gand la grâce de ses conseillers Hugonet et Himbercourt* (Exposition universelle de 1878). La *Folie* fut le commencement de sa notoriété : chacune de ses autres toiles à mesure l'étendit. Ensemble elles firent voir un style adroit de metteur en scène où se reconnaissait la forte discipline de l'école. Rien n'y était laissé à la fantaisie : tont y était concerté en vue de de la belle tenue; la mesure, le goût, une sûre technique concouraient à une sûre emprise sur un public d'âmes moyennes et distinguées. C'était bien fait, bien peint, correct, régulier, d'un talent considérable et cela laissait le regret d'une chose qui n'y était pas, comme tout ce qui est élaboré uniquement avec la raison. On sentit bien que ce qui

manquerait toujours à ce peintre, qui tout de suite avait mérité par les plus sérieuses qualités l'applaudissement et la fortune, serait la sensibilité, l'abandon, et la profondeur. Toute l'assurance que donne un métier ponctuel et accompli, la souplesse et l'élégance des attitudes, le nerf d'un dessin savant et rigoureux, l'habillage adroit des figures à travers le miroitement des soies et des dorures, un art séduisant et pompeux d'artiste mondain, il les eut en surabondance comme une grâce de nature et un don d'éducation. Il peignit avec éclat des portraits où il prodigua l'habilité de l'arrangement et de la main d'œuvre. Il fut le portraitiste recherché des princes, de la haute finance, de l'armorial, des grands dignitaires. Il vit passer dans son atelier la beauté, la grâce, le prestige, l'autorité, les différents règnes du monde social. On chercherait vainement pourtant, dans toute cette galerie brillante, une de ces images faites pour traverser les âges. C'est encore une fois, qu'ayant reçu les dons les plus heureux, il lui manqua l'émotion profonde de la vie qui est comme le magnétisme auquel s'électrise l'art.

J'aime à mettre à part, à cette place, deux artistes du même groupe et dont la personnalité devait petit à petit se dégager fortement, Eugène Verdyen et Isidore Verheyden. Tous deux, avec indépendance, avaient suivi d'abord l'atelier Portaels : leur trajectoire d'art prend logiquement son origine ici. Ce Verdyen, cœur fier et blessé, connut l'isolement volontaire. Il n'apparaît aux Salons qu'avec intermittence, travaillant pour lui plutôt que pour le succès qui ne lui vint qu'après sa mort. On réunit alors une partie de son œuvre : elle fut comme la révélation d'un charme à la fois d'indépendance, de mesure et de sincérité. On admira surtout l'*Aurore*, la *Matinée de Printemps*, la *Pastorale*, la *Vesprée*, le *Vieux Jardin*, parmi les plus récentes toiles et

Eug. Verdijen, Pastorale (La Meuse à Dave)
Musée de Bruxelles

parmi les autres, le *Cheval Mort*, la *Nuit de Carnaval*, le *Jour des Cendres* et la *Boutique de Masques*. Un peintre et un poète s'y décèlent dans l'accord d'une âme frémissante et recueillie, d'un œil tendre, clairvoyant et harmonieux. Il en naissait une maîtrise émue, légère, accomplie et sûre.

Eugène Verdyen apparut l'annonciateur chez nous d'une vision aérienne et prismatisée ; il devança ainsi l'optique des maîtres qui se réalisèrent depuis. Cependant il avait été dans sa destinée de se chercher d'abord dans les apparences de sa cérébralité véritable. Il avait magnifié Vénus sur un rythme traditionnel et latin ; il avait fait des portraits ; il avait dépensé une verve ingénieuse et caustique dans des sujets humanitaires et philosophiques. Une seule de ces catégories eût suffi à sa fortune, s'il s'y fut localisé. Elles ne furent que des états d'attente et des paliers vers une plus haute et plus stable possession de soi-même. Les significations définitives de son art datèrent du jour où il fut une âme revenue à la nature par le chemin des plages, des champs et des bois. Elle lui intima sa prédestination véritable : il fut dès lors le sylvain aux aguets de la rumeur, du silence, des obscurs météores. Il eut pour conseils et amis les arbres, les ciels et les eaux. Il ne cessa plus d'être émerveillé du phénomène des heures et des saisons.

C'est à cette âme déliée qu'il appartint d'exprimer les choses avec une émotion, intime, fraîche et nouvelle. Un extrême affinement poétique lui ouvrit les seuils du mystère : il fut parmi les peintres qui possédèrent le sens sacré de la terre. Son « impressionnisme » subtil et inspiré visibilisa le vent, le frisson, les arômes. Il aima peindre la grâce des contrées, les courbes molles et presque humaines du val, la chevelure épandue des moissons et des herbages. Il humanisa ses églogues et ses

bucoliques aux mouvements de sa vie spirituelle. Les âges passaient, les matins du monde, tandis qu'il peignait ses printemps et ses étés, d'un culte antique qui voyait passer les nymphes sous les feuillages. A sa manière il revécut la conjecture extasiée qu'avait connue Corot.

Ses notations de lumière humide, la limpidité de ses valeurs, la diaphanéité moëlleuse et enveloppée de ses éthers sont délicieuses. Il sut immatérialiser la beauté fragile des matins, l'éveil des feuillages sous la mouillure des rosées, les flottantes vapeurs d'argent par dessus les eaux dormantes. Ses paysages parfois ont un air vierge de genèse. Il peignit un songe de nature à travers le réel sans cesser d'être le constructeur qui savait la forme des nuages et la statique des terrains.

Le charme des campagnes heureuses fut sa jouvence : elle coïncida avec l'apogée de sa vie; elle grandit encore avec le déclin de ses forces. Il en parut lui-même tout rafraîchi de jeunesse et d'espoir. Jamais il ne fut près de la haute vie sensible que dans les moments où on eût dit que le mal dût l'arracher à ses pinceaux. C'est alors qu'il célébra l'espace et la durée avec le plus d'allégresse. Avec lui s'éteignit un beau chant, un hymne pur et l'un des plus touchants qui soient partis d'ici.

Chez Isidore Verheyden, ce fut la puissance et la spontanéité du tempérament qui prévalurent. Ses portraits et ses paysages ont une force de vie et de santé qui atteste dans toute sa plénitude un organisme de peintre heureux. Il n'est pas travaillé par des poussées contradictoires : dès le début il va droit son chemin, et ce chemin est celui des vergers en fleurs, des grands bois rouillés par l'automne, des hameaux feutrés par la neige. Son âme tendre et rude communie avec les heures et les saisons. Il a, au fond des prunelles, une vision intense et nerveuse qui s'accommode surtout

Is. Verheyden, Le moulin
(Coll. de M. Du Bois, Louvain)

des aspects nourris et on pourrait dire des violences du paysage. Sa facture est large, active, abondante d'un jet, d'une sûreté et d'une ampleur qu'il garde à travers l'abondance magnifique de sa production.

On peut dire de Verheyden qu'il eut le vertige de la création qui est le signe des forts. Une sève puissante l'associa au miracle renouvelé des saisons, à la beauté des fructifications de l'été. Dans toutes les formules d'art auxquelles il a touché, il a exprimé d'un effort sans lassitude la force de vie qui lui fut accordée à lui-même. A sa manière il a été un de ces bûcherons, un de ces fils de la fôret qu'il devait peindre si complaisamment. Lui aussi vécut près du cœur de la terre et il l'exprima dans son énergie plus que dans ses grâces. C'est un peintre de bois, de vastes ciels lourds roulant des escadres de nuages, de mares grasses et fermentées et plus exceptionnellement de shistes et de grés. D'un coloris rutilant et polychromé, il applique une touche emportée à une sorte de sens décoratif de paysage. J'aime à le rapprocher, dans ma pensée, du panthéisme magnifique d'un Daubigny.

---

## CHAPITRE VII

Hippolyte Boulenger, vers ce temps, s'occupait de découvrir les environs de Bruxelles; un jour il s'arrêta à Tervueren; il n'en devait jamais sortir. Les journées étaient trop courtes, au gré de son désir, pour exprimer les silences du bois, les rumeurs de la plaine, les aspects variés de ce joli pays brabançon qui se renfle en ondulations, s'étale en surfaces planes et tantôt forestier, tantôt prairial, offre à l'artiste de si multiples ressources. C'est qu'il aimait d'une réelle tendresse ce coin de terre vraiment paysan, dont les villages semblent verdir, oubliés sous les mouses, et qui voit le soir, en ses plates étendues, se mêler si grandement au ciel le geste de ses travailleurs.

Nourri de l'art des maîtres français, le jeune novateur s'appliqua, dès l'abord, à noter le caractère des heures et des saisons. Les matins légers et roses, les midis lourds, le déclin solaire aux pentes refroidies du ciel sont sa constante dilection. Ce fut l'imprévu de son œuvre d'apporter une observation subtile des nuances et de la sensation qu'on ignorait encore. Après son *Paysage avec animaux*, en 1863, on le retrouvait à l'Exposition des artistes belges avec une *Vue d'Auderghem* que lui achetait un artiste de goût, Jean Robie. Cependant l'universelle attention du public et de la critique ne devait dater que du Salon bruxellois de 1866, où il apparut avec quatre tableaux d'un naturisme enivré. Un *Marais à la Hulpe*, *Au bois du Roi de Tervueren*, *Fin*

*d Automne* et *Hiver* montrèrent sous des pâtes fortement truellées, avec une sonorité hardie des valeurs de ton, le nerf d'un paysagiste à part. Largement discuté pour ses vermillons purs, ses verts crus, ses cadmiums jetés tout vifs et braséants sur la toile, Boulenger entra dans la notoriété avec effraction. On sut qu'il y avait là-bas, dans une bourgade, un original qui prétendait n'accepter pour maître que la nature et fièrement faisait de l'art qui ne se vendait pas, par mépris pour l'art d'école, qui de tout temps avait trouvé des acquéreurs.

Il se replongea plus avant dans la solitude et le travail. Toute la semaine campé devant ses paysages, il ne quittait Tervueren que le dimanche; la diligence, à caisson jaune, halée par trois ronsins sautillants, l'emmenait, par la chaussée à travers le bois, jusqu'au cœur de la ville. Aux concerts de Dupont, il aimait s'emplir de musique l'âme et les oreilles, ce grand amoureux de nature et d'art qui entendait Beethoven à travers le vent, et le vent à travers les symphonies que jouait l'orchestre. Le soir, il allait dîner dans une des tavernes de l'Ixelles d'alors; des amis s'y attablaient avec lui devant une nappe que d'une main fiévreuse il retroussait parfois pour dessiner sur le marbre, d'un bout d'allumette charbonnée, une figure de Millet ou un dessous de bois de Rousseau. L'œil biglant, un souffle large aux narines, jetant les mots à coups nerveux, tout vibrant de vie, de passion, et de foi dans son art, il apparaissait là vraiment une force.

Les œuvres se pressent dans la période heureuse qui s'étend de 1866 à 1870. On n'en peut ici citer que quelques-unes : le *Fourré dans le parc du roi,* les *Vieux étangs*, la *Messe de St. Hubert*, le *Laboureur*, la *Mare de Duysbourg,* le *Lavoir à Robiano*. Il ne sort pas de ce petit village de Tervueren qu'en bon ouvrier de la glèbe, il retourne dans tous les sens, éventrant le

champ en large et en long et lui faisant suer un riche rendement d'impressions saines, filles d'une contrée où croissent en abondance le blé, le navet et la pomme de terre.

Un roman de cœur, à quelque temps de là, se dénoue par le mariage. Lui qui si longtemps ne connut que le relai à l'auberge, il possède enfin, tout au bout d'un jardin qui est le sien, un vaste atelier prenant jour sur les champs et où il met les dernières touches aux toiles qu'il rapporte du dehors.

C'est vers ce temps qu'il termine son *Allée des Charmes,* un brouillard d'or fauve et de verts rouilleux où décroît une file de troncs déjetés et moussus. On ne lui connaissait point encore ces grands accents de nature, cette force concentrée et tranquille où tout à coup se faisait sentir la maturité d'un tempérament qui l'égalait aux plus admirables maîtres de la France. Cette belle page fit sensation à l'Exposition bruxelloise de 1873. L'*Allée des Charmes* est, à cette heure, au Musée de Bruxelles à côté de la *Vue de Dinant,* de la *Vue d'Hastière* et de l'*Inondation*, marquées toutes trois du sceau de l'apogée.

L'école de Tervueren attesta là définitivement sa vitalité puissante. Le jour on se dispersait aux champs ; le soir on se réunissait dans un cabaret pour dessiner, en fumant une pipe, d'après de calleux rustauds ou quelque pastoure qui acceptaient de poser. Il y avait là Joseph Coosemans, qui, d'abord timide élève, devait acquérir par la suite une légitime réputation. Porte à porte avec eux vivait un autre peintre, animalier celui-là, Jules Montigny et qui faisait un art sincère un peu terne.

Le maître s'appliquait beaucoup au dessin : ses portefeuilles étaient remplis d'expressives silhouettes, tantôt détachées d'un trait léger, spirituel, tantôt soulignées d'ombres largement massées. Tel de ces rapides fusains avait le relief estampé et le nerveux

Photo P. Becker, Bruxelles

H. Boulenger, L'Avenue des charmes, à Tervueren
(Musée de Bruxelles)

Photo P. Becker, Bruxelles

K. Coosemans, Soleil couchant à Kinroy
(Musée de Bruxelles)

modelé des plus belles impressions peintes. Par moment, la gravité des attitudes, le trait appuyé, la simplification du détail faisaient penser aux sévères, fortes et primitives figures de Millet.

La mort, derrière la haie, guettait ce front pensif, absorbé dans sa recherche d'une manière définitive. Des esquisses prises sur nature, quelques tableaux laissés en suspens, nous montrent les commencements d'une transformation qui ne put s'achever : il semble que le peintre, comme par un pressentiment de sa fin prochaine, ait voulu nous léguer dans ses œuvres suprêmes le testament de son âme, au moment de ses derniers stades. Il recherche alors les effets subtils, l'émail des tons, les transparences, les dessous légers, l'esprit et la grâce de la touche. Sa peinture se fait souriante, sous une surface fleurie. La *Vue d'Hastières*, page de la dernière heure et vraie volupté pour les yeux, dit bien, en ses ondoyants arcs-en-ciel et ses pluies diaprées de lueurs, le caprice d'un artiste qui se complait aux paradis artificiels et mêle un peu de mirage à la réalité.

Les ciels qu'il fait à cette époque trahissent une sorte de soif maladive de la lumière; il l'absorbe et s'y roule comme si, averti qu'elle allait bientôt cesser pour lui, il avait résolu de s'ensevelir sous une apothéose de clartés. Roses comme des fleurs mystiques, les nuées se défont et croulent par dessus les plaines qu'il nous montre se perdant dans la profondeur gris-perlée des horizons; et l'on pense à ce beau jour de vie qui lui aussi va se dissoudre dans les ombres d'un déclin prématuré.

Hippolyte Boulenger avait trente-sept ans quand il mourut à Bruxelles, en juillet 1874. Si courte qu'ait été sa vie, il a laissé des traces innombrables de son passage. Presque toutes les récentes initiatives de l'école naturaliste en Belgique se sont engendrées de ce taureau frappé entre les cornes et dont le sang, pareil à celui de la fable virgilienne, s'est perpétué dans un vol frissonnant de jeunes abeilles.

## CHAPITRE VIII

Les aspirations nouvelles, qui petit à petit avaient modifié la physionomie générale de l'art belge, déterminèrent en 1868 la création d'un cercle d'artistes, dont l'influence fut décisive sur l'évolution ultérieure. On avait senti la nécessité de se grouper dans une affirmation énergique du principe de la liberté ; le règlement de la Société libre des Beaux-Arts formula un programme qui nettement partageait les ateliers en deux camps, les conservateurs et les révolutionnaires.

Les effets s'en firent bientôt sentir. Un cercle, qui avait pris la dénomination de Cercle de l'Observatoire, en raison du local où il tenait ses séances, recruta toutes les forces vives du parti traditionnaliste ; celui-là se déclarait hostile à toute innovation. L'école et la liberté de l'art ainsi encore une fois furent en présence. Du côté des novateurs s'étaient rangés Artan, Baron, Bourré, Coosemans, Crépin, Marie Collard, De la Charlerie, Dubois, Goethaels, Huberti, Kathelin, Lambrichs, Constantin Meunier, Raeymaeckers, Félicien Rops, Léop. Speekaert, Eugène Smits, Tscharner, Henri Vander Hecht, Van Camp et Alfred Verwée.

Un des premiers, Charles de Groux adhéra : de France et de Hollande vinrent des encouragements précieux. Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Gérôme, Ph. Rousseau, Ch. Jacques, Em. et Jules Breton, Alf. Stevens, Léop. Flameng, L. Guillaume, Ad. Schreyer, Jacquemart, Lalanne, Bonvin, A. Legros, Wilhem

HIPPOLYTE BOULENGER, L'hiver
(Coll. de M. Mommen, Bruxelles)

TH. BARON, Chevreuil mort
(Coll. de M. Lequime, Bruxelles)

Maris, Bosboom, Rochussen, Wilhem Burger, Ph. Burty, acceptèrent le titre de membres d'honneur.

La lutte longtemps fut inégale. En vain, la Société libre multipliait ses efforts en vue de la représentation des minorités aux commissions organisatrices des Salons ; un antagonisme persistant s'opposait à ses revendications. Il en résultait, pour les zélateurs des tendances nouvelles, soit des exclusions systématiques, soit des placements désavantageux qui signalaient la vivacité des rancunes et rendaient plus tranchées les démarcations. Rien n'est insurrectionnel comme la nature de laquelle ils se réclamaient.

La jeune école luttait, au surplus, par la parole autant que par les œuvres; à l'action directe des expositions elle ajoutait la propagande sous toutes ses formes. En 1871, elle fonde une revue d'art, l'*Art libre*, où quelques-uns de ses membres, Louis Dubois notamment, la plume à la main, bataillent pour l'idée qu'ils soutiennent ailleurs avec le pinceau.

De graves questions y sont agitées; la modernité y recrute d'ardents défenseurs; on aspire aux solutions radicales. C'est le temps où on s'adressait au Ministère pour demander la suppression des médailles. En 1870, dans une circulaire, signée de tous les membres, une affirmation hardie du principe de l'art moderne est envoyée au Conseil communal de Bruxelles, à l'occasion des peintures murales de l'Hôtel de Ville, dont on demandait qu'Alfred Stevens fût chargé.

Cependant le groupe initial s'était rapidement accru : au petit noyau des fondateurs s'étaient ralliés tous ceux que les directions particulières de la pensée, la haine des conventions, l'éloignement instinctif des débutants pour les artistes arrivés et la nécessité de parvenir à leur tour poussaient à battre en brèche les

hiérarchies existantes. Les séances étaient tumultueuses : on y décrétait des mesures draconiennes ; il fallait à tout prix déloger des positions acquises ceux qu'on appelait les pontifes de la routine et s'y installer à leur place ; c'était une effervescence qui gagnait jusqu'aux plus calmes.

Cependant une tendance leur était commune : faire de la peinture saine et forte, sans jus ni recettes ; en revenir au sens vrai du tableau, aimé non pour le sujet mais pour sa matérialité riche, comme une substance précieuse et comme un organisme vivant; peindre la nature dans sa réalité, sa franchise et son accent, dans un détachement des maîtrises et des systèmes connus. Quelques-uns, Dubois et Smits, étaient de merveilleux virtuoses de la couleur miraillée et somptueuse ; Léopold Speekaert, lui, préconisait la justesse des valeurs de ton comme le principe de la seule bonne peinture. Chez d'autres, un excès de sincérité allait jusqu'à se guinder à une vision morose et uniforme à force de rigueur.

On vit naître alors une école du gris comme en France; mais chez des peintres comme Speekaert, Baron, Heymans, Stobbaerts, ce gris était encore de la belle matière poreuse, grasse, plastique, dans des gammes en mineur où s'assourdissait la lumière.

L'idéal du nouveau groupe s'était, dès le principe, défini nettement naturiste, individualiste et coloriste. Il fut, par exellence, paysagiste et portraitiste. Il rechercha le beau métier matériel et gras, les accents chauds, les pâtes généreuses : il y eut un peu d'ivresse dans son entraînement général vers la vie. La plupart de ses peintres se grisaient de couleur, à travers un rappel de Jordaens, de Couture et de Courbet. Il existe certaines têtes de femmes d'Alfred Stevens et de Dubois, d'une chair élastique et poreuse, qui attestent l'influence de ces deux derniers maîtres.

Dans le paysage surtout, qui pendant longtemps prima les

THÉO. BARON, Les roches de Profondeville
(Musée d'Anvers)

autres genres, les individualités étaient nombreuses et puissantes. Théodore Baron apportait avec lui une note grave ; il affectionnait les aspects rudes de la nature et les exprimait avec âpreté. Ses lisières de bois moutonnaient sous des ciels lourds et pluvieux, tout chargés des rouilles de l'automne ou congelés par les frimas. Ordinairement, le motif était simple, un coin de lande, un bout de champ, un chemin creux, un monticule de sable, une roche pelée sous un pan d'horizon ardoisé : il n'en fallait pas plus pour dégager fortement une impression de silence et d'isolement.

Son art était triste, austère, religieux : la dune aride, les sables ravinés, la flaque rouilleuse, la noue déserte et fangeuse, et, par contre, les ressacs volcaniques du monde primordial, surtout l'attiraient. On peut dire de maintes de ses toiles qu'il sembla y vivre dans le lointain des âges. Sa peinture eut des accents larges et imprévus, pour s'égaler au drame muet des glèbes. Son art était plein de violences calmes qui s'appariaient à son goût d'une terre farouche. Ses manœuvres lentes, précises, réfléchies, récusaient toute apparence de virtuosité. Sa sincérité n'avait d'égale que sa volonté. Il n'éludait aucune difficulté, s'acharnait sur le ton, professait que les valeurs étaient le secret de la bonne peinture. C'était le métier ponctuel, robuste, loyal des beaux peintres de la race : une main admirable y savait estamper la pâte élastique et grasse, donnant ainsi l'impression d'une matière poreuse, ductile, frémissante et ferme. On peut dire de Baron qu'à l'exemple des plus grands, il ne fit rien qui ne fut l'état de sa conscience.

En 1869, il envoie au Salon de Bruxelles un *Effet de neige*, un *Dégel*, deux sites du Condroz. Deux ans après, il expose *la Meuse à Profondville*, *les Dunes de Calmpthout*, *la Meuse à Auseremme*, puis successivement un *Automne* (Condroz), un

*Hiver* (Anvers), un *Été* (Limbourg), en 1875 un *Chemin creux* (Brabant) et un *Chemin sur les hauteurs*, en 1878. Les marches de l'Ardenne lui deviennent, après les noues pourries ou la cendreuse bruyère, une joie où se délivre la primitive sauvagerie de son âme. On le sent vivre intérieurement sa vie d'art nouvelle dans cette page claire et grandiose, *la Meuse à Profondville*, falaise de cuivres jaunes et roses, titanique amas de cipolins et de basaltes, prodige d'une cathédrale évidée en verrières et en porches, percée de tunels, de grottes et de fistules comme un madrépore. Le voilà en marche vers la lumière; l'ombre semble lui être tombée des yeux. Il connaît Godinne, Anseremme, Walzin, sites romantiques dans l'échancrure des monts et ne se lasse pas de mirer, au frisson argenté de la Lesse, la beauté émouvante de la roche mariée aux verdures.

La Meuse et le chœur des petites rivières babillardes, ses affluents, gardaient encore en ce temps leur humeur solitaire et un peu bourrue. Le geai, la pie, la grolle rabotaient de leur clameur rauque la silve vierge, ébouriffée aux pentes où glissait le traîneau des schlitteurs. Baron se sentait bien là près du dieu sévère des âges, au cœur vierge de la genèse. C'étaient des études sans nombre qu'il rapportait de ses étapes en pleine nature, barrages trempant aux eaux mousseuses, claires saulaies brouillées aux galets érugineux du fond, schistes et grès griffés d'or arséniatés ou mouchetés du vert des feldspath, voussures de cavernes baillant sous la ronce et l'églantier. La touche, l'accent nerveux et fort, une impression de silence et d'attente les égalaient à la nature. Le gris rapeux, égratigné des roches, les velours mordorés des mousses, les grappes noueuses des végétations scellées dans le grès trouvaient en Baron un maître inégalé. Il fut un suprême artiste, savant à établir les plans de ses paysages, leur donnant la

rigueur d'une anatomie, suggérant, à travers un certain aspect d'éternité, la survivance des époques pélasgiques. S'il n'eut pas les élégances de Boulenger, les adresses appliquées de Coosemans, la virtuosité d'Alf. Verwée, il écrivit plus nettement peut-être la physionomie du pays; toujours la structure intérieure se devine sous l'ondulation ou le boursoufflement des surfaces; la terre chez lui a une ossature, des vertèbres et une vie profonde comme un organisme. W. Burger comparaît une de ses esquisses à une indication de Théodore Rousseau : c'étaient, en effet, les dessous nerveux et solides du maître français.

Il avait été, avec Léopold Speekaert et Joseph Heymans, l'un des propagateurs les plus actifs du mode gris. On fut étonné quand, plus tard, il se sensibilisa à une recherche inquiète de la lumière. Elle naquit de l'émotivité d'un esprit éveillé aux miracles mobiles de la nature. Elle eut pour principe l'invincible séduction que la lumière allait bientôt exercer sur le renouvellement de l'école. Ce fut pour lui l'évolution sous des aspects tendres et rafraîchis; il sembla que le peintre austère et sombre des landes ravagées eût cherché l'apaisement dans la grâce. Il renonça aux colorations montées. Il se mit à exprimer les tons de l'air; çà et là des tableaux prirent un aspect argentin de vie mouvante et libre. On le vit régner alors aux atmosphères blondes et filtrées, aux tièdes infusions de soleil tamisé par des ciels légèrement ouatés. Bien que son art gardât toujours sa réserve un peu farouche, il n'en atteignit pas moins le cercle initial de la lumière ; et cette conquête fut émouvante et forte : elle dériva de la probité et de la droiture de son merveilleux instinct. Elle marqua dans sa vie le pressentiment de l'éternelle mobilité de la sensation. Elle eut ainsi la beauté des minutes de transition dans le mouvement général de l'art en Belgique.

Jacques Rosseels, avec une personnalité sincère, parut se placer entre Baron et Heymans. Lui aussi s'attestait un beau peintre de vie et de nature, vivant communialement avec la terre. Une lumière grasse, chaude, vermeille, ruisselle largement de ses ciels un peu lourds, et l'on perçoit la sensation d'un art ouvert, franc, joyeux, essentiellement peintre. Les toits allumés d'une pointe de vermillon, les verts lustrés, coupés par la tache presque blanche des champs de blés mûrs, un bel aspect de campagne flamande mettent ici presque toujours un agrément pour l'œil. L'artiste, en effet, aime détailler le charme doux et uniforme de la contrée qu'il habite, ces longues plaines verdoyantes où s'espacent les hameaux et que les moulins animent du tournoiement de leurs ailes.

On lui a reproché certaines défaillances d'exécution, la mollesse et le cotonneux de la touche, l'absence de dessous fermement établis. Chez Th. Baron, au contraire, le dessin nerveux et serré établissait fortement les configurations du sol. Mais peut-être Rosseels possède un jeu plus vif des colorations, un sens plus développé de l'agencement pittoresque, une plus claire sensibilité de l'œil. C'est bien l'art d'un Flamand pulpeux et substantiel, avec un sens de la vibration de la touche dans de la belle matière heureuse.

Un groupe, sous l'influence combinée de ces maîtres, se forma : Isidore Meyers et Crabeels particulièrement s'y rattachèrent, celui-ci, avec un don plus délié de coloriste et un penchant à la gaîté des notes vives, celui-là avec la force égale et appuyée d'un tempérament sans subtilité en qui se reconnaissaient la manualité solide et le métier éprouvé des bons professionnels de l'école.

Joseph Heymans, d'un génie fraternel, se rattache à cette grande âme rustique d'un Baron. Il sort de cette école d'Anvers

J. Rosseels, Journée pluvieuse
(Kaiser Wilhelm-Museum, Crefeld)

Photo P. Becker, Bruxelles

A. J. Heymans, Le printemps
(Musée de Bruxelles)

où régnèrent si durablement Lamorinière et Van Luppen ; mais on sent dès l'abord qu'il n'est point fait pour imiter personne : il a le sang rude et franc de ceux qui doivent être des maîtres. Après avoir débuté, en 1860, par l'intensité de la couleur, les effets veloutés, les taches sombrement reluisantes de la verdure et des eaux, il se rallie à l'interprétation rationnelle des tons d'air, vers 1875. Sa vision presque aussitôt embrasse le large champ de la terre, mais principalement de la terre flamande, à travers toutes ses heures et sous tous ses aspects. Sollicité tour à tour par les dunes sablonneuses et les grandes plaines ondulant sous les cultures, il peint aussi les bois, les herbages, les mares dormantes, les bruyères, les longues drèves feuillues, les horizons indéfiniment prolongés, les petits sentiers filant dans les taillis, les vergers pareils à des bouquets énormes, la pointe avancée d'un village à travers le déroulement des verdures, et d'autres fois la pleine eau d'un fleuve, les digues vaseuses de l'Escaut, la marche lente d'un chaland dans les brunes du matin. Plus rarement il s'aventure par delà les côtes, dans la houleuse mer du Nord. On remarque une incursion aussi dans les plaines de la Hollande, mais rapide. Sa patrie d'élection s'étend des polders à la Campine. C'est son domaine et il y est roi.

Le spectacle changeant des saisons le tente par dessus tout : tantôt il montre le travail sourd des sèves dans le verdoiement universel des printemps, tantôt l'assoupissement profond des choses sous le genou lourd de l'été, tantôt encore les mélancolies mornes de l'hiver. Il est amoureux d'une certaine lumière pâle, grasse, argentine, où alternent les douces clartés de mai, les ardents soleils de juillet, les nappes blondes que septembre étend par les campagnes décoloriées. Il a noté d'un charme infini l'assombrissement graduel de la terre submergée par le crépuscule,

l'ascension des premières lueurs dans le ciel petit à petit envahi par l'aube, l'aigre rais lumineux filtrant par les déchiquetures des grosses nuées d'orage, la formation des couchants, l'arrïvée brusque de la nuit, les silences de la lande sous la clarté bleue des minuits. Telles de ces œuvres sont de purs chefs d'œuvre d'émotion profonde et religieuse.

A cette contemplation persévérante de la terre et du ciel, il a joint l'observation attentive du labeur humain. Comme Boulenger, il intercala dans ses paysages le paysan poussant la charrue, béchant, ensemençant, sarclant, faisant sur l'horizon le grand geste nécessaire à la fructification. D'autres fois il campe dans une coupe de bois un forestier chargeant des émondes, détache sur les hautes herbes d'un pré une pastourelle paturant ses bêtes à cornes, fait passer dans le champ le bœuf laboureur ou le petit cheval maigre tirant la charrette à ridelles. La solennité mystérieuse du travail s'accomplit ici d'un rythme simple et naturel.

Le laboureur, le semeur, le pâtre sont bien chez lui les frères des arbres et des bêtes; ils sont de la terre animée; ils appartiennent à la grande animalité, dans le sillon où ils apparaissent, travaillent et meurent. Remarque à consigner, il ne s'est point trop souvenu de Millet. Toutes ces particularités constituent une physionomie qui est considérable. On devine un esprit largement ouvert au sens de la création, recueillant avec pénétration les impressions de la nature et s'assimilant les incessantes métamorphoses qu'elle subit sous l'influence des conditions atmosphériques. Avec lui, comme antérieurement avec Boulenger et Baron, le paysage fait un pas en avant : il s'affranchit définitivement des formules, se retrempe dans l'étude constante de la vie naturelle, substitue à la vérité de sentiment la réalité intransgressible des choses éternelles. L'ancien paysage d'atelier pour jamais a cédé la

place au paysage d'après nature, commencé et achevé les pieds dans les sabots : le peintre s'est accru d'un faune et d'un paysan.

Il faut admirer la grande honnêteté de tous ces artistes qui, avec Boulenger, Baron, Heymans et les autres plus tard, acceptèrent de vivre la vie élémentaire des champs pour être plus près de l'âme même de la terre. Ils durent à cette communion la découverte des secrets qui, en France, devaient être révélés aux Rousseau, aux Corot, aux Millet, aux Monet. La vision, un peu lourde d'abord chez Heymans, bientôt s'allégea; après avoir eu parfois la sensation d'une absence de vent et d'oiseaux dans ces toiles empâtées d'un excès de solidité, on eut l'émotion d'une sorte de renaissance de la sensibilité du peintre le jour où il prit conscience des miracles de la lumière. Une toile, comme le *Printemps* du Musée de Bruxelles, a la palpitation presque humaine d'une exaltation de la vie et dégage cette espèce de battement de cœur qui semble prolonger notre humanité à travers la nature.

Ce fut chez ce maître, comme chez Baron, mais avec une subtilité plus déliée, l'évolution émouvante d'une accession définitive aux suprêmes arcanes. Le sens du perceptible, si net chez Heymans, ne cessa dès lors de l'avancer dans la recherche des mobiles réfractions du prisme. Un frisson passa dans ses paysages; la terre trembla sous l'attouchement du grand amour solaire : visiblement, tout l'art de cet artiste émouvant en demeura renouvelé. Il faut se rappeler ces notations merveilleuses de nuit et de crépuscule matinal qui le révélèrent luministe encore, d'une si intense et jeune sensibilité.

Il naissait en tous sens de grands peintres. Un autre Anversois, Jan Stobbaerts, s'attesta tout à coup doué de santé surabondante. Ce Flamand puissant, épais, franc du collier et tout d'une pièce, ignorant des belles manières et ne sacrifiant point à la virtuosité,

épanoui dans un art matériel, nullement raffiné, apportait avec lui la force continue du bœuf à la charrue, creusant son sillon lourdement, mais sans lassitude, avec une sorte de belle tranquilité native qui le mettait à l'abri des inquiétudes perceptibles chez les artistes plus nerveux. Lui, marchait droit sans tourner la tête, obéissant à son instinct qui était de voir sincèrement et de peindre à la vigueur des poignets.

Certes, un grand changement s'est opéré dans l'école anversoise pour rendre possible la venue de pareils tempéraments. L'enseignement académique pourtant n'y avait pas varié ; l'académie des Beaux-Arts était toujours la bastille des routines, et les peintres qu'elle formait demeuraient souffrants d'un mal endémique. Toutefois, en dehors de l'art officiel qu'elle promulgait, s'était répandu le goût d'un art qui s'inspirait directement de la nature et non plus de la tradition, robuste, jeune, réaliste et haut en couleurs.

De 1860 à 1870, Jan Stobbaerts fait des paysages et des étables dans les colorations grasses et veloutées qu'on a vues également chez Heymans. Il est l'ami de Henri de Braekeleer : quand celui-ci, qui est le neveu du grand Leys, va voir son oncle, il l'accompagne. Le maître s'intéresse à leur génie naissant : il leur recommande surtout de rester libres. « N'allez pas à l'académie, leur dit-il, vous en savez plus qu'eux ». On croit voir le jeune pataud d'alors, avec son humilité gauche de débutant, l'écoutant parler comme un Dieu tandis que roulait son gros œil oblique, si expressif dans son large visage de bovidé. Il partait ensuite, avec quelques sous et un briquet de miche fraiche dans la poche, travailler plus vaillament du côté des fermes et des étables, dans la banlieue anversoise.

En 1872, sa tendance nouvelle apparaît, au Salon de

J. Stobbaerts, L'étable de la vieille ferme de Verregat
(Musée de Bruxelles)

Bruxelles, dans sa *Cuisine d'un zoolâtre*. On s'arrêtait, étonné, devant cette peinture crue, d'une brutalité à peu près inconnue dans le reste de l'école. La justesse des relations de tons captiva bientôt l'œil; on s'aperçut des finesses cachées sous les rudesses extérieures; et l'originalité de l'artiste s'imposa à ceux-là mêmes qu'un goût difficile avait écartés d'abord. Mais trois ans après, il expose le *Tondeur de chiens* et la *Boucherie anversoise*, puis en 1877, à Gand le *Passe-temps du dimanche* et le *Chien qui lâche la proie pour l'ombre*. Dès ce moment, il ne fut plus permis d'en douter : on avait à faire à un tempérament de large carrure, à un artiste sanguin qui dédaignait les compromis, à un maître-peintre loti d'une sorte d'animalité épaisse et splendide.

Sa *Boucherie anversoise* surtout était une merveille de touche en pleine pâte, de vulgarité superbe, d'énergie coloriste, d'intensité dans l'effet et le dessin. En regard du bœuf écorché de Rembrandt, elle dominerait; et Jordaens n'a rien peint de plus somptueusement matériel. C'est la vision et la peinture d'un gâs des Flandres, vigoureux, tout de bon sens, dépourvu d'idéal et qui a su garder son originalité foncière. Un maître comme celui-là recommence l'hérédité des grands sensualistes qui exprimèrent l'âme rouge de la race.

A cette époque, les modulations subtiles le laissent encore indifférent; son œil n'a pas la sensibilité qu'il faut pour détailler les jeux compliqués du prisme; il voit par masses, par ensembles simplistes de clair et d'ombre dégradés. Quelquefois, il semble qu'il mêle de la suie à de la chaux; les ombres grasses et fuligineuses tranchent durement sur les moiteurs laiteuses de la lumière; et il brosse, triture, mastique, empâte, calme et bourru.

Observez, d'ailleurs, la logique de son art; son exécution s'accorde avec son observation; et, de même que celle-là paraît rébarbative aux délicats, ses sujets s'entourent d'une trivialité

savoureuse pour les uns et répugnante pour les autres. Il recherche les intérieurs rances et sombres, les taudis aux murs barbouillés, les coins d'éviers éclaboussés par le rejaillissement des eaux ménagères, la saleté grasse des cuisines, et il les anime de caniches crottés, de tondeurs patibulaires, de servantes à peau crevassée, d'un peuple gourd et bas, aux limites de l'humanité sociale. Lui-même est fils du peuple et il exprime son ascendance avec la robustesse d'un peintre d'instinct. Mais un jour ses anciennes prédilections se réveillent et le ramènent aux étables, aux écuries, au giron gras des campagnes; il peint le sang, les pailles et la boue, et il en tire des accords merveilleux. Sa peinture aussi s'est allégée : elle a la finesse et le grain souple d'un tissu de soie.

A peu près vers le même temps, débutait, à Bruxelles, un artiste d'un tempérament moins fougueux, mais que l'indépendance de ses convictions aussitôt metta en lumière. Léopold Speekaert, dès ses premiers envois aux Salons (1857, 1860, 1863), fait pressentir une trempe énergique. Ce réaliste ne s'est pas encore affranchi des mythologies, mais déjà sa *Nymphe surprise par l'Hiver* (1860), conçue en manière d'allégorie, le montre plus préoccupé de naturisme que d'arrangements conventionnels : on comprend qu'il n'est point séduit par la poésie abstraite de son sujet et que ce qui l'a tenté, c'est le nu, peint avec la rudesse d'un homme du Nord, comme une belle boucherie saine.

En 1869, toutefois, une *Femme du peuple* inaugura chez lui une mentalité nouvelle; on le voit se passionner pour ces questions sociales, entrevues par l'angle de l'art : le paupérisme, la mendicité, le proxénétisme et l'ivrognerie. Il est alors, à sa manière, un peintre penseur; la virtuosité le sollicite moins que l'accent âpre de la vérité; et il l'exprime avec un sang-froid brutal qui ne se détend pas. Le brillant morceau d'improvisation, le sujet d'inven-

tion, la fantaisie et ses belles invraisemblances n'ont point de prise sur un pareil homme : il ne s'en rapporte qu'au témoignage de ses yeux, s'inspire directement de la réalité qui l'entoure, peint ses modèles dans leur laideur et leur vice, tels qu'il les voit. Son dessin, robuste et précis, serre de près la forme, et à force de rigueur, arrive au style, non pas celui des écoles, mais celui de la nature. Mieux que pas un, il a formulé certains types généraux. Et il donne cet exemple d'un peintre obéissant à ses aspirations natives et reflétant les conditions de la vie à laquelle il se trouve mêlé.

Speekaert est, en effet, Bruxellois dans ses sujets autant que dans sa facture; je veux dire que, de même qu'il s'applique à exprimer certains côtés physionomiques de sa ville natale, son exécution appuyée et lourde, d'une matérialité solide et sans grâce, dit bien le sens borné de l'idéal et la prédominance de l'instinct physique qui se rencontrent dans la vieille population riveraine de la Senne.

Il ne s'est pas consacré uniquement à la figure, d'ailleurs : il a fait du portrait, des fleurs, de la nature morte et du paysage. Très convaincu que le secret de bien peindre est de peindre juste, il eut pour objet constant la recherche exacte des valeurs de ton : son art est le produit d'une volonté persévérante, d'une tension vigoureuse du cerveau, d'une application opiniâtre à un individualisme qui ne cherche pas le succès. Il n'a pas été sans influence sur certains artistes du groupe bruxellois.

Un peintre moins original, mais bien servi par ses aptitudes et son application, Charles Hermans, peignait en 1869 des scènes de moines processionnant ou jouant aux boules. Rien ne faisait prévoir encore le peintre de la vie moderne qui, au Salon de Bruxelles de 1875, devait se révéler dans cette toile importante, l'*Aube*. C'était la première fois que la rue apparaissait dans une

œuvre stylée comme un tableau d'histoire, avec des figures grandeur nature. Il y eut des protestations ; on ne pouvait admettre que le genre se départît des proportions modestes du tableau de chevalet. On réprouvait aussi le sujet, cette orgie débandée dans le petit jour livide d'un matin hivernal. Quelques-uns, en outre, blâmaient l'antithèse de la vertu et du vice, du devoir et du plaisir, du luxe et de la pauvreté, trop visiblement recherchée par l'artiste dans le partage de son tableau en deux groupes, les viveurs au fond, dans un froufrou de soies froissées et un débraillé d'ivresse, les ouvriers au premier plan, mélancoliques et graves, avec des airs résignés de martyrs. Ces controverses se sont affaiblies avec le temps ; aujourd'hui, la toile de Ch. Hermans se classe sans discussion dans l'histoire de la peinture contemporaine. Elle est une date et signale l'émancipation définitive des genres, arrachés aux anciennes démarcations, et l'importance croissante de la peinture d'observation.

Le peintre de l'*Aube* tenta un nouvel effort dans ses *Conscrits* exposés au Salon de 1878, et, plus tard dans son *Bal masqué*, exposé au Salon de Paris de 1880 ; mais on n'y retrouva pas les qualités nerveuses qui avaient fait le succès du premier tableau. Le *Bal* fut comme un acheminement aux œuvres qu'il consacra à la femme : il ne semble pas, toutefois, qu'il en ait su exprimer le côté énigmatique, le mystère troublant, ce mélande de ruse et de sincérité où elle s'abandonne à la fois et se défend. Ses bourgeoises, d'une chair reposée et froide, sont des morceaux de peinture plus que des morceaux d'humanité. Ne lui demandez, du reste, ni la finesse du ton, ni la souplesse de l'exécution, ni l'émotion de la touche ; c'est un ouvrier scrupuleux, rarement attendri, pour qui la couleur est un but et non pas un moyen ; la sensualité du bout des doigts lui a manqué.

CH. HERMANS, A l'aube

(Musée de Bruxelles)

Reproduction autorisée par MM. Goupil et Cie, Editeurs, Paris

E. Sacré, La mort du puisatier
(Hôtel de Ville de Bruxelles)

## CHAPITRE IX

Quelques artistes gardaient, dans son intégrité, la religion de la belle couleur luxuriante et chaude qui, à travers le temps, avait été le trait dominant des peintres flamands. Au premier rang figurait Alfred Verwée, remarqué dès son début en 1863 pour une toile vigoureuse représentant des *Animaux en prairie*. Un *Verger*, qu'il exposa au Salon de 1866, confirma les espérances que son premier envoi avait fait naître, et, en 1869, la riche fleur de son tempérament éclata dans l'*Étalon*.

Dès ce moment, sa voie est tracée; il ne s'en départit plus. Et la *Récolte dans le Nord de la Flandre* (1872), l'*Attelage zélandais*, les *Bords de l'Escaut*, la *Prairie aux Coquelicots* (1875), les *Chevaux*, *Environs d'Ostende* (1878) l'acheminent, par une sûreté de pratique chaque jour plus grande, à cette œuvre maîtresse, l'*Embouchure de l'Escaut*, qui, au Salon de Paris de 1879, impressionna si vivement les artistes français et fut à Bruxelles l'une des grandes séductions de l'Exposition rétrospective. C'est que l'artiste, dans sa représentation de la contrée flamande, avait su figer la sensation de matérialité plantureuse et de robuste animalité qui se dégage de cette terre maintenue par les humidités de l'atmosphère dans un verdoiement perpétuel. Il en avait exprimé la fécondité, les sèves généreuses, l'effervescence en d'intenses colorations miraillées où s'accordaient les lumières du ciel, les robes chatoyantes des bestiaux, les ombres émeraudées du

sol. Ce qui dominait ici, c'était la santé prodiguée jusqu'à l'exubérance, le goût et la recherche de la puissance, l'aptitude à peindre la grasse existence sommeillante de la bête, un riche instinct à l'aise dans une peinture solide et nourrie, puis encore la sensibilité de l'œil reflétant comme un miroir l'infinie variété des tons, la faculté d'exprimer la réalité, sous un angle spécial, à travers le mirage coloré du cerveau, enfin la sensualité d'un praticien mettant à son exécution cette caresse qui donne aux objets la vibration et l'électricité de la vie.

Alf. Verwée est une des somptueuses organisations d'artiste de la période contemporaine; il se plait à réaliser l'impression d'une terre grasse de sucs et vastement nourricière; on sent chez lui le rajeunissement perpétuel du monde, le renouvellement des genèses, l'intarissable fécondité des sols alimentés par des filtrations pluviales. Sa vision est bien celle d'un Flamand, couvée par une âme flamande. Une impression de santé physique et morale s'échappe de ses toiles, prédisposant à mieux recueillir cette saveur particulière des Flandres qu'il a su mêler à ses pâtes. Il a le tempérament tranquille et fort, la contemplation sans fièvre, l'activité égale des gens de sa race; et ces particularités se reflètent dans une exécution abondante et soutenue, sur laquelle la lassitude n'a point de prise.

L'élargissement apporté par Joseph Stevens dans la peinture d'animaux proprement dite, il l'apporta dans la peinture du paysage où l'animal tient une place. Chez lui, la viande animée ne joue plus un rôle secondaire comme dans les idylles des successeurs d'Ommeganck, ni un rôle distinctif, comme dans les œuvres plus synthétiques de Louis Robbe; elle fait partie intégrante de la rusticité qui l'entoure; elle est comme un produit spontané et comme une formation immédiate de la terre. On sent que ce sont

les énergies de celle-ci qui lui ont communiqué son ampleur, sa belle fleur rouge de vie, sa magnificence de forme et de ton. L'artiste a donc peint son pays tel qu'il l'a vu, riche en pâturages et conséquemment en bétail, sous son double aspect prairial et animal, parmi des ciels agités et tourbillonnants, des verts lustrés par le lavage des grandes pluies, des terres assombries et couleur de café brûlé, sur lesquelles pèse la densité des atmosphères.

Des maîtres comme Dubois et lui sont en relation directe avec l'instinct de la race. J'ai pu les comparer à des vaches au pré, nourries des sèves vives de la terre. Alfred Verwée, avec ses admirables yeux ivres de la beauté fleurie des prairies, de la courbe balancée des grands nuages passant comme des gabares d'argent au large des ciels de Flandre, fut vraiment, dans toute sa puissance, un peintre optique. Il le fut avec tous les prestiges qui résultent de ces dons incomparables, spontanéité et abondance de l'afflux nerveux, sensibilité de la fibre oculaire, exaltation du sens de la couleur et de la perception lumineuse. L'image retentissait en lui, vibrante et sonore, animée de la vie mobile que lui prête l'ondoiement de la lumière. A peine ressentie, elle se formulait dans sa forme coloriste avec une densité matérielle et une plénitude du ton qui étaient les rythmes essentiels de cet art sain et vigoureux, épargné par les visées trop subtiles.

Presque toujours c'était, parmi le vert intense et lustré de la grasse savane flamande, rafraîchie d'ondées fréquentes et toute amoitie de buées, la large tache massive du taureau aux rousseurs dorées, aux flancs couleur de l'ardent automne, ou les blancs hâlés de la génisse, les noirs bleutés de la vache laitière pesamment traînant ses mamelles. Une sève grasse, les sucs d'une terre plus que nulle autre généreuse en chyles, aboutissaient à cette chair fleurie, à ces cœurs et à ces pétales d'une flore animale qui, au

hasard des errances, s'effeuillait ainsi que des bouquets dans des jardins de lumière et de vie. De fluides, d'humides atmosphères les baignaient, échauffées d'une clarté moelleuse et brillante, de cette clarté entre deux nuages où le soleil semble se dissoudre en des argents liquides, en des blancs gras de barytes et qui était la prédilection de ce grand peintre si pénétré des intimes et mystérieuses vertus de la glèbe natale.

Après avoir séjourné un peu de temps, à la période des débuts, dans les sourdines du gris qui réglaient alors la commune recherche des artistes, Verwée avait trouvé le mode qui s'accordait le mieux avec son expansif tempérament de coloriste et ne cessa presque plus de peindre des paysages qu'enveloppait une large coulée de lumière tempérée, merveilleusement suggestive des graves et tranquilles magies du ciel flamand. Elle passa sur ses toiles comme un fleuve d'or et d'azur, aspiré de ces étendues marines qu'on sent toujours à la limite de ses pâturages. Elle lui procura à la fois la force et la finesse du ton, des valeurs puissantes et veloutées, le somptueux accord de la forme animale avec le décor prairial. Quelquefois, lignant les rives d'une bande vermeille, un long rais s'étend et soleille, réveillant le vermillon léger des toits d'un hameau, allumant de coruscations furtives le vert chantant des herbages. Ailleurs, l'étain froid d'une eau fluviale luisarne au bas d'une architecture de nuages. C'est l'habituelle symétrie de ses campagnes ; elle lui a suffi à exprimer les forces de la nature ; une pensée d'éternité se dégage des inépuisables réservoirs de vie auxquels s'alimente ici le troupeau. Nous sommes dans la genèse primordiale et infinie.

Alfred Verwée, à travers ces sensations de puissance et de durée, communiqua puissamment l'émotion de la Flandre pastorale. Il la peignit d'une âme enivrée et panthéiste pour qui la

Photo P. Becker, Bruxelles

ALFRED VERWÉE, A l'embouchure de l'Escaut

Alfred Verwée, La gilde de St. Sébastien de Ghistelles
(Coll. du Colonel Thys, Bruxelles)

Constantin Meunier, Le retour des mineurs
(Coll. de Me Ve C. Meunier, Bruxelles)

terre était l'universelle matrice, l'alambic sacré des formes. Il la peignit surtout d'une âme flamande, inexprimablement ouverte aux impressions spéciales que fait naître un pays de grand vent et de grandes eaux sous des ciels spacieux où la lumière est concentrée comme un regard entre des paupières doucement songeuses. Le souffle large de la mer est l'hôte de ces latitudes dont il tonifie les atmosphères, auxquelles il imprime une vie mouvante et sonore. Sous sa brusque haleine, l'onduleuse plaine verte remue comme une soie miraillée, comme une Golconde de prases et d'émeraudes. C'est le charme de cette maîtrise opulente de ne pas séparer la poésie de la réalité et de les fondre plutôt dans une expression magnifique et définitive. Verwée, dans l'histoire du naturisme, restera le poète de la force heureuse. Je rapproche intentionnellement ces deux mots qui me paraissent résumer l'intime caractéristique de son mâle et original talent.

Comme Dubois, comme Artan, comme Heymans, comme Claus, il eut, au surplus, la volupté de peindre. On aperçoit qu'en cédant à la nécessité d'exprimer la joie des choses qu'il était dans son tempérament de ressentir si vivement, il rechercha lui-même la joie à la fois matérielle et idéale du beau morceau bien venu, des riches pâtes estampées par le coup de brosse, de la toile retentissant aux heurts pressés de l'exécution comme une voile dans le vent. Il s'égale dans le travail aux plus beaux maîtres ; il les dépasse quelquefois par la trouvaille spontanée de l'effet et de la grâce libres, la hardiesse et la décision d'une main qui ne laissait pas à l'émotion nerveuse le temps de se refroidir.

Alf. Verwée fut un des peintres de cette période glorieuse que signala, en Belgique, le retour aux origines, aux qualités fondamentales de la race et qui s'illustra des noms d'Alfred et de Joseph Stevens, de De Braekeleer, d'Eugène Smits, de Boulenger. Il

s'attesta comme eux un impeccable et splendide ouvrier gardant dans son intégrité la religion de la belle couleur luxuriante et chaude qui, à travers le temps, avait été le trait dominant des peintres flamands.

Un peintre nerveux, inégal et intéressant, ter Linden faisait penser à Courbet et parfois à Millet. Mais, soit qu'il peignit la sauvagerie d'un vieux jardin abandonné, la tristesse des petits enclos urbains envahis par la neige, l'épanouissement printanier des premières feuilles dans les bois, la décrépitude d'une vieille femme assise à son rouet, l'apparition d'un long fantôme entouré de voiles dans le coup de lumière d'un escalier, on sentait un esprit sensible et distingué.

Alfred de Knyff, lui, était un maître tranquille et grave. Comme il vivait à Paris et qu'il peignait surtout les campagnes de France, il sembla s'être détaché de cet art belge dont il demeura, néanmoins, une des plus intéressantes figures. Sa pénétration de la nature était vive et sincère : il aimait les landes, la mélancolie des grandes plaines, la sévérité des horizons prolongés. Ses ciels légers et fins ont la clarté translucide des émaux et ailleurs s'engrisaillent de buées humides. Des bœufs d'un pas pesant foulent l'aire : un pâtre les mène; et ce sont les uniques passants de ces vastes latitudes. Une âme de vrai paysagiste s'exprimait là avec force et élégance, d'un sûr talent de peintre.

Une femme, une artiste personnelle, Marie Collart, s'était fait, en dehors des groupes, une voie où elle marchait seule, avec un instinct des intimités rustiques. Dès ses débuts, elle annonce ce qu'elle sera par la suite, un esprit ouvert au sens mystérieux de la nature, une âme attentive et recueillie, un peintre d'une exécution virile sous une grâce de sentiment toute féminine. Elle expose, en 1866, deux tableaux, des *Vaches dans une prairie* et un *Verger*,

qui contiennent en germe les belles qualités de poète et d'ouvrier qu'elle fera paraître plus tard. C'est déjà, en ce temps, une prédilection particulière pour les petits coins silencieux, les pacages clôturés de haies, la compagnie des grands bœufs vautrés dans les herbages. Elle ne se lassera pas de raconter l'humble vie des pâquerettes et des renoncules; une tendresse la ramènera constamment vers la paix profonde des vergers; elle aimera la terre à la façon du paysan jaloux d'une possession qui comble sa vie.

Etudiez son œuvre; il en sort comme une bonté naturelle; c'est l'expression d'un cœur qui n'a jamais varié et qui, en peignant la campagne, peint du même coup son rêve de vie paisible. Il y a dans cet art une si grande sensibilité que l'émotion qui s'en dégage fait presque oublier le charme de la main-d'œuvre; ce n'est qu'après avoir absorbé dans une longue contemplation la douceur des choses qu'on s'avise de regarder le fini savant de l'exécution. Il semble que les paysages aient poussé feuille par feuille sous son pinceau, tant ils ont gardé l'aspect de la nature.

Marie Collard est bien ainsi de la famille de ces artistes ingénus qui ont noté dans la représentation des choses leurs propres sensations. Elle a vécu dans un coin de la campagne brabançonne, ignorante du chemin de fer et de la ville. Son art attendri et grave transcrit dans une langue simple, d'une couleur et d'un style particuliers, la mélancolie et la placidité des petits villages qui prolongent la banlieue de Bruxelles. On croit retrouver chez elle la descendance du vieux Breughel et de Van Ostade; comme eux elle s'intéresse prodigieusement aux occupations rustiques. La cuisson des aliments destinés aux bêtes lui semble aussi importante que la confection d'un mets royal. Elle vit de la vie de ses paysages et de ses paysans, faisant cause commune avec eux contre le propriétaire, ayant leurs goûts, leurs idées, leur

existence végétative. Ses chaumines sont ressemblantes comme des portraits : on les sent modelées sur la tenue intérieure de la maison. Et elle fait venir à l'esprit cette pensée de Balzac contemplant un triste tableau d'hiver où montait une maigre fumée de maisonnette : « Que font-ils dans cette cabane ? A quoi pensent-ils ? Les recettes ont-elles été bonnes ? Ils ont sans doute des échéances à payer. »

Millet avait fait une impression profonde sur l'artiste au temps des débuts ; elle le rappela d'abord dans des morceaux de pratique violente où reparaissaient jusqu'à ses sujets familiers. Mais cette influence fut passagère : elle ne prit bientôt plus conseil que de la nature, et dès le salon de 1886, où elle apparut avec deux toiles d'une allure toute personnelle, elle demeura le peintre d'une perception directe de la campagne. En 1869, quatre tableaux nouveaux : *Temps gris*, *Premiers jours de printemps*, *le Fournil*, *la Source*, révélèrent la fraîcheur et la variété de ses sensations. C'était une fleur de santé franche à laquelle on n'était pas habitué ; une odeur de rusticité s'y respirait à pleins poumons ; la critique comprit qu'elle avait affaire à une conscience. Puis le *Vieux Verger* et le *Paysage d'hiver*, qu'elle expose à Bruxelles en 1872, signalent un développement des qualités originelles ; elle termine ensuite pour le salon de 1875, ces deux pages impressionnantes : le *Fond de Calevoet* et l'*Ancien chemin de Beersel* ; et tout à coup *Cerisiers en fleurs* et le *Soir* (1878) sont comme le signal d'une riche et féconde maturité.

Il n'aura manqué à cette artiste modeste, savante et émerveillée qu'un sens plus pénétré de la lumière pour être de son temps. Elle ne le précéda ni le suivit, elle appartint à celui qu'elle portait en elle et qui fut aussi le temps des petits maîtres naturistes de la Hollande et des Flandres. Elle n'en restera pas moins dans

Mme Marie Collart, Manoir brabançon

François de Lamorinière, Pâturages ombragés
(Coll. de M. Thys. Anvers)

l'histoire de l'art contemporain en Belgique, comme l'une des personnalités les plus franches du tableau rustique.

Un jeune peintre, Jules Goethals, qui avait débuté comme elle, au salon de 1866, traitait alors le paysage avec une religion de primitif, attentif à la lumière, à l'ombre, à la qualité des atmosphères. C'était également une contrée familière et longuement pratiquée qu'il se complaisait à peindre : en 1866, il expose un *Effet de pluie* ; en 1869, un *Verger* et un *Soleil couchant* ; en 1872, un *Effet de neige* et un *Soleil levant* (Nieuport). Puis on le retrouve au salon de 1875 avec un *Soleil couchant* (chateau de Montaigle), une prairie de Haarlem et, au salon de 1878, avec une *Vue de Spaarndam*. Il compte au rang des hommes de bonne foi qui ont fait de l'art une sorte de cas de conscience.

---

## CHAPITRE X.

Au point où nous en sommes arrivé, une impression domine : c'est la manifestation de plus en plus considérable de l'instinct dans les œuvres de la peinture. On s'intéresse à tout ce qui frappe la vision : matérialités riches et plantureuses, scènes de la campagne et de la rue prises sur le vif, représentations du corps humain dans sa réalité immédiate, sans transpositions d'idéal, grasses carnations de la femme, anatomies en mouvement de la bête, poésie de la terre et de la mer, grands horizons farouches ou coins de landes aimables.

L'artiste ne s'attache plus avec une prédilection marquée à un ordre de sujets plutôt qu'à un autre ; tout ce qui est vie, couleur, action, l'intéresse, le sollicite, éveille en lui le besoin d'une notation instantanée. Les prismes changeants de la lumière, la variété et la mobilité des tons, les transparences de l'air, le jeu des colorations deviennent l'objet d'une curiosité incessante, sous quelque aspect qu'ils se présentent, inerte ou animé. Et, de préférence aux formes élégantes et maniérées, on va aux sensualités de la couleur, aux belles taches étalées, à la chair dans sa fleur brillante, à la nature dans ses aspects qui frappent le plus directement les sens. Chez les uns, le tempérament de la race, puissant et généreux, se fait jour dans des œuvres robustes, de santé lourde par moments, mais plaisante à l'œil ; chez les autres, une perception plus nerveuse trahit le besoin d'un mode d'interprétation subtile. Mais, quoiqu'ils

Fr. Binjé, Ardennes
(Musée de Bruxelles)

A. Hennebicq, Les travailleurs dans la campagne romaine
(Musée de Bruxelles)

fassent, ils ont en commun le goût de la vie, recherchent les particularités parlantes, sont attirés moins par la qualité de la beauté contenue dans les choses que par les éléments de force et les secrètes vertus naturelles qu'elles renferment. De plus en plus, les classiques, les peintres de la belle image se retirent de l'art ; il n'en est plus guère qui peignent la grâce et le charme d'une tête ou d'un corps étudiés exclusivement dans la pureté de leurs lignes.

Presque partout, le morceau l'emporte sur la pensée ; on cherche à répercuter, dans l'œuvre d'art, l'impression immédiate, ressentie au contact de la réalité ; la peinture, par certains côtés et pour la généralité des peintres, est devenue une affaire d'organisme. On peint sa sensation, sa gourmandise et son instinct.

A ce métier, la recherche de la composition ne pouvait que décroître. Il arriva, en effet, que l'influence prédominante de la couleur et le goût croissant pour la chose bien peinte modifièrent le mode général du tableau. On fit plus attention à ce qui captivait l'œil qu'à ce qui sollicitait l'esprit ; le ferme contour, la silhouette fine et découpée, l'équilibre dans le mouvement des figures, la science et la justesse des proportions, toutes ces qualités qui constituaient le canon de l'école antérieure, s'atténuèrent graduellement sous la préoccupation du tissu coloré, de l'étoffage des tons, de la vie envisagée sous ses aspects de lumière et de mouvement.

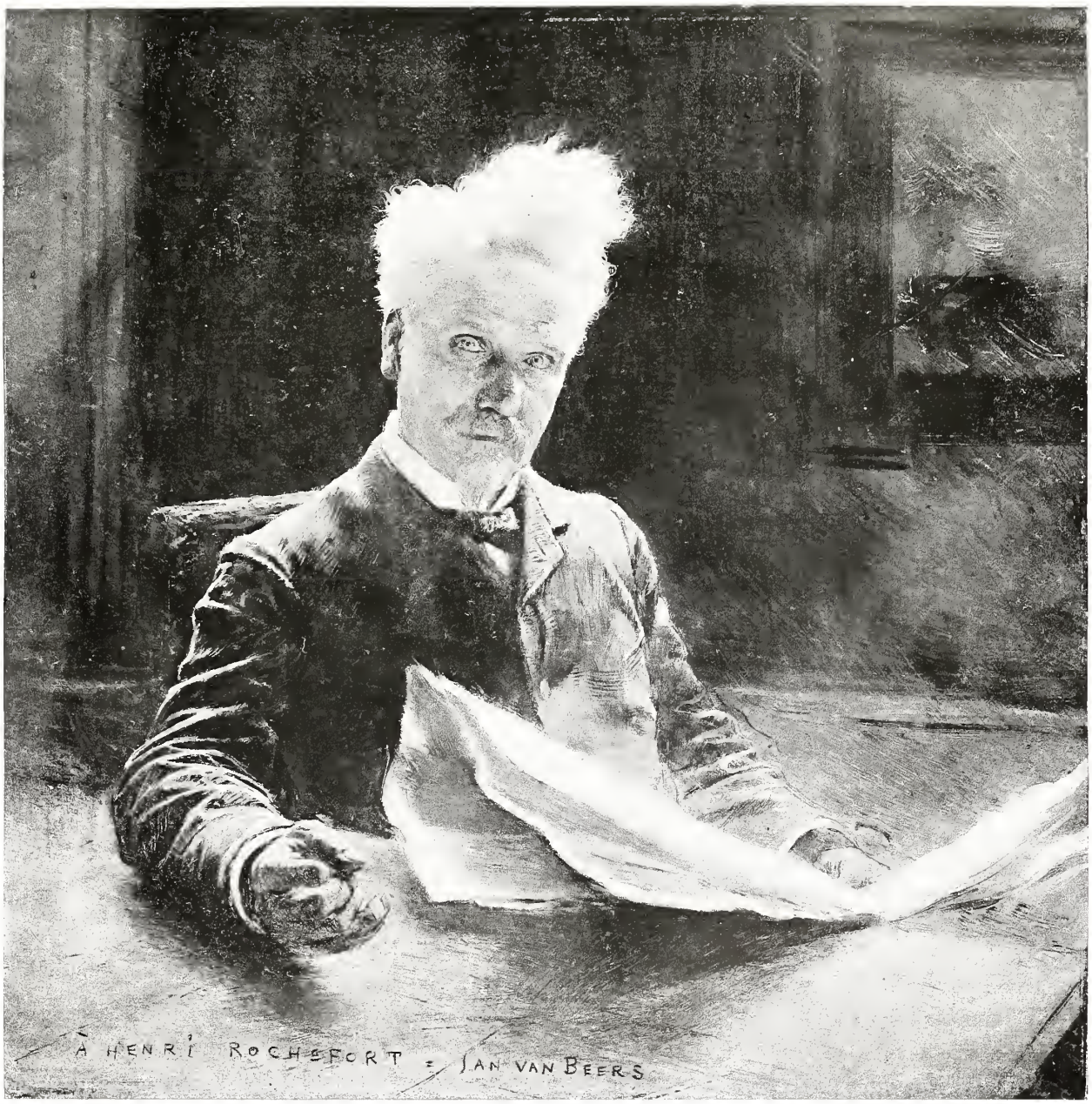
Aux approches de 1880, le nombre des peintres du grand art, comme on disait, est minime, si on le compare au groupe de la période précédente. Il semble qu'un besoin de jouir matériellement de son art et d'en renouveler constamment les sensations ait déterminé l'éloignement, chaque jour plus radical, pour les œuvres laborieuses auxquelles l'érudition et l'application ont plus de part que l'impression directe et la vivacité du sentiment. A part

quelques exceptions, la peinture d'histoire dégénère en un calque glacé des modes accomplis, s'alanguit en de froides résurrections du passé, devient un genre figé et mort qui n'a plus même le don d'attirer l'attention de la foule. Seuls, l'État et les municipalités, par sollicitude pour ce qu'il était convenu d'appeler les tendances élevées, continuaient à en encombrer les édifices publics. On eut ainsi les décorations de Slingeneyer pour la salle du Palais-Ducal de Bruxelles, actuellement Palais des Académies, l'ensemble des peintures exécutées par De Keyzer pour le vestibule du Musée d'Anvers, les portraits historiques de Gallait au Sénat. Il faut mettre à part la superbe salle peinte par Leys pour l'hôtel de ville d'Anvers, l'importante suite décorative de Cluysenaer pour l'escalier de l'Université de Gand, les grandes toiles peintes par Hennebicq pour l'hôtel de ville de Mons, enfin les tableaux d'Émile Wauters pour l'hôtel de ville de Bruxelles, en attendant ceux de Jacques de Lalaing.

C'était particulièrement chez Wauters, Cluysenaer, Pauwels et Hennebicq que se retrouvaient les qualités traditionnelles du peintre d'histoire : clarté d'exposition, science archéologique, mise en scène intelligente, observation de la couleur locale, dessin expressif et correct, agencement logique de la composition. Toutefois, la passion, ce don supérieur des maîtres qui, à l'exemple d'Eugène Delacroix, surent montrer, à travers un fait purement circonstanciel, l'humanité éternelle, leur a manqué à peu près également. Le permanent n'apparaît pas chez eux à travers le transitoire ; et, comme leurs devanciers, les Gallait, les De Keyzer, les Wappers, ils ont été tentés par l'étalage bariolé des costumes, la gravité et la belle tenue des figures, l'équilibre et le balancement des groupes plutôt que par le fond même des sentiments et la continuité des mouvements de l'homme à travers la durée.

Photo P. Becker, Bruxelles

A. Cluysenaar, Une vocation
(Musée de Bruxelles)




JAN VAN BEERS, Portrait de M. H. Rochefort
(Musée d'Anvers)

Des esprits plus indépendants avaient bien essayé de renouveler l'ancien art historique en y introduisant, après Alma Tadema, la familiarité et les intimités de la peinture d'observation ; mais ce louable effort presque toujours avait échoué dans des conceptions sans grandeur. Jan Van Beers, peintre adroit et avisé ayant à peindre la mort de Van Artevelde, montra un cadavre couvert de sang, le long d'une palissade derrière laquelle s'entrevoyait, aux clartés d'une aube pluvieuse, la silhouette de la cité gantoise : ce fut un morceau de pratique plutôt qu'une page d'histoire. Il avait été plus heureux dans son *Autodafé*, un vaste concours de peuple, d'inquisiteurs, de prêtres et de bourreaux, et dans son *Charles-Quint*, traité en manière de portrait, d'un pinceau nerveux qui avait su répandre l'ennui des grandeurs sur un pâle visage d'enfant.

Plus tard, Delpérée, tenté par la figure de Charles-Quint au couvent de Saint-Just, peignit une sorte d'agonisant momifié, la chair parcheminée et collant aux os, le regard empli d'hallucination devant les approches de la mort. A son tour, Alb. De Vriendt montra l'impérial vieillard dans le délaissement des heures dernières. Ooms, lui, dans un duc d'Albe éclaboussé de rouge, semblait avoir symbolisé le carnage. Mais la belle tradition d'un Leys déjà semblait lointaine : toutes les tentatives de Mellery, de Struys, de Vander Ouderaa, de Jul. De Vriendt, de Van den Bussche, de Lebrun, ne firent pas hausser sensiblement le niveau du genre.

Il en fut de même des initiatives que propagea Charles Verlat à son retour de la Terre Sainte. Doué de facultés d'exécution très particulières, ce peintre qui, par ses origines, se rattache à la période d'art précédemment décrite, exerça toutefois sur l'école anversoise une influence relativement heureuse. Il la détourna des poncifs de l'enseignement traditionnel et l'inclina vers des recherches de nature, de caractère et d'exotisme. Il avait rapporté

d'Orient quantité d'esquisses et de tableaux dans lesquels il avait représenté l'homme et la contrée. On était loin des pages délicates où Portaels avait mis un peu de la grâce et de la fantaisie séduisante de Fromentin. Le songe délicat qui les avait inspirés tous les deux faisait place ici à un réalisme brutal qui s'étendait jusqu'aux figures des apôtres et du Christ. C'était, au lieu de l'habituel roman des saintes Écritures, un essai audacieux pour donner à la légende, après Decamps, le caractère et la physionomie des êtres et des choses d'aujourd'hui. Peut-être la virtuosité excessive du peintre fit tort à ses intentions : mais son œuvre n'en a pas moins de l'autorité. Elle dénote une sigulière décision de pratique, une vision intense et dure de la lumière, une observation nette des particularités de la barbarie au grand air. Les yeux sont brûlés par l'éclat des tons, comme par les réverbérations du soleil lui-même. Verlat a peint l'Orient dur, lapidaire, violent, avec la grimace bestiale et crispée des faces, les peaux crevassées, la vermine des haillons, le tout dans une chaleur de fournaise.

Il y eut une surprise devant cette manifestation, si imprévue de la part d'un artiste qui s'était fait particulièrement un renom d'habileté dans le portrait et dans la peinture d'animaux. Il avait bien abordé aussi l'histoire et le genre sacré, mais accessoirement et plutôt comme un prétexte à morceaux d'exécution. Cette peinture nouvelle le montrait préoccupé d'une esthétique toute flamande, qui se caractérisait surtout par l'accent réaliste, la brutalité du dessin, l'absence de toute espèce d'idéalisation dans un genre demeuré jusque-là conventionnel. Il représenta l'Orient en peintre habitué aux peaux corroyées et aux gestes lourds des marins d'Anvers : son *Vox Dei* a la turbulence et la basse gaîté d'une scène du Riddyck. Un art si conforme au génie de la race ne pouvait manquer d'impressionner les jeunes peintres :

Ch. Verlat, Combat de lions et d'aurochs
(Musée d'Anvers)

Claus et De Jans, parmi bien d'autres, reflétèrent à leurs débuts la manière massive et les dures colorations du maître.

L'habitude des voyages s'était, d'ailleurs, répandue chez les artistes belges. Portaels traverse le désert ; Slingeneyer part pour l'Algérie ; Ad. Dillens revient du Maroc, l'œil brûlé par les flammes du ciel ; Eug. Verdyen parcourt les pays du Danube, pénètre en Turquie, gagne Alger ; Claus va peindre les sables torrides de Tlemcen ; Alb. et Jules De Vriendt séjournent à Jérusalem ; Robie, cet aimable peintre de fleurs, à son tour, prend le chemin de l'Orient ; Philippet, à Rome, s'initie à un aspect nouveau de la lumière. Ce n'est, à la vérité, chez la plupart d'entre eux qu'un besoin de curiosité rapidement satisfait et qui n'altère pas les originalités foncières. Il semble que l'imprescriptible sentiment de la race s'oppose à l'envahissement de l'art exotique ; rentré chez soi, l'artiste continue à peindre la lumière et les milieux qui lui sont familiers.

C'est cette prédilection pour les êtres et les choses du pays qui déterminait l'extension toujours croissante de la peinture d'observation et de nature. H. de Braekeleer peint le petit peuple d'Anvers dans sa réalité gourde ; Speekaert ouvre à la rue une échappée dans ses toiles ; Constantin Meunier pénètre dans l'usine, fourmillante de grands torses nus cambrés en postures héroïques ; J. de la Hoese détaille avec esprit les particularités bruxelloises ; Meerts et Ravet se complaisent dans des sujets d'observation populaire ; Josse Impens, fidèle aux mœurs flamandes, entrebaîlle le seuil des cabarets ou bien assied un sabotier devant son établi ; Alf. Hubert se consacre à des scènes militaires ; X. Mellery découvre une veine d'intimités dans la peinture des intérieurs de l'île de Marken ; Hoeterickx peint la pittoresque bigarrure des foules de Londres ; Cogen et Bource peignent le pêcheur des côtes ;

Heyermans, Verhaert, Van Kuyck et Taelemans le paysan flamand ; Claus, les petits rustres des bords de la Lys ; Delvin, des scènes de contrebandiers, en attendant qu'il se livre à ses tauromachies. Dans le portrait excellaient Wauters, Agneessens, De la Hoese et Sacré. L'art charmant de Van Camp fleurissait d'une grâce anglaise : il fut vraiment le peintre de l'âge riant chez la femme ; il sut peindre l'innocence chez la jeune fille. Un extraordinaire artiste, Félicien Rops avait créé l'être passionnel dont les perversions devaient s'égaler au satanisme d'un Baudelaire et d'un Barbey d'Aureilly.

En réalité, de tous les genres, c'était le paysage où se révélaient le plus largement l'initiative et le talent. Considéré dans son ensemble, il se caractérisait par l'ampleur et l'intensité de la vision, l'abondance et la fraîcheur des sensations, une exécution grasse, nourrie, pleine de sève. La marine est encore du payage et les mêmes qualités se retrouvaient chez les marinistes. Déjà, chez Clays, s'était remarqué, entre autres qualités estimables, un effort pour exprimer la densité, la mobilité et la clarté des eaux. Soudain Louis Artan arrive et se fait reconnaître pour le grand peintre attendu de la mer. Coloriste subtil et nuancé, doué pour saisir le jeu des tons, presque d'emblée il fait miroiter le prisme des vagues, irise de reflets nacrés les lames déferlant sur la plage, donne aux sables l'électricité des plus beaux satins. La sensibilité de son œil est extrême, il a dans le sang un mélange de race française et de race flamande, la première nerveuse et affinée, la seconde puissante et rassise ; et cette double origine peut-être lui compose une physionomie particulière, où se combinent la force et la grâce. Sitôt qu'il apparaît, il semble que personne avant lui n'avait encore peint la mer. Il donna vraiment la sensation de l'élément ; il fut le poète du vent et des eaux du large. La vague sous son pinceau a la palpitation d'une mamelle : un rythme magnétique la soulève et

Photo P. Becker, Bruxelles

L. Artan, Mon atelier à la Panne
(Coll. de M. Delacre, Bruxelles)

l'abaisse comme le pouls de l'abîme. Elle est lourde, lumineuse et prismatisée : elle roule de la vie et de la mort. Avec une maîtrise inégale, toujours émouvante, il dégagea le spectacle pathétique d'une force.

La distinction unie à la vigueur est un de ses traits essentiels ; ses tons sont déliés, avec des surfaces de pâtes résistantes ; il a des audaces d'exécution tempérées par la délicatesse du coloris ; il recherche les teintes apâlies, les bleus éteints, les verts noyés, les roses assoupis, un accord d'harmonies en sourdine. Chez lui, comme chez tous les beaux peintres du groupe de l'Art libre, l'exécution vit; la touche vole, frappe, caresse ; une vibration passe sur tout le champ de la toile et lui communique l'activité sensible d'un organisme. Le rôle de la couleur, en effet, s'est élargi ; elle ne sert plus à faire chatoyer superficiellement des effets de prisme ; elle devient le mouvement et l'âme du tableau. Remarquez avec quelles délicatesses ici elle exprime les nuances fugitives de l'atmosphère, avec quelle sûreté elle fixe les iris les plus tendres, comme elle fait circuler partout la lumière et palpiter les choses !

Au Salon de 1866, une première toile d'Artan, les *Dunes au bord de la Mer du Nord*, suggérait déjà la séduction de cet art personnel. Trois ans après, sa manière s'affirmait dans trois notes robustes et fines, les *Côtes de la mer du Nord*, le *Retour de la pêche*, le *Souvenir de la Manche*. Il reparaît en 1872 avec un *Ouragan (côtes de la mer du Nord)* et un *Effet de lune (souvenir de Bretagne)*. Puis, successivement, il expose la *Plage de Berck*, en 1875, et, en 1878, la *Ville de Flessingue* et la *Jetée de Flessingue*. Partout il se montrait vif, emporté, plein d'entrain, avec une spontanéité d'exécution presque sans égale.

Artan, comme Clays avant lui, avait nettement rompu avec la tradition des grandes mers tourmentées. C'en fut fait des naufrages

et des tempêtes; de même, le paysage avait délaissé les aspects tragiques; un champ peint dans sa vérité de vie fermentante semblait préférable aux convulsions d'un cosmos. A peine Artan abandonne les côtes; quand il prend du large, il ne dépasse pas la ligne d'où il peut encore apercevoir la tache pâle des dunes moutonnant à l'horizon.

Cette grande et fougueuse maîtrise eut pour effet de faire pâlir l'effort honorable d'un Bouvier, d'un Le Mayeur, d'un De Bièvre. Heymans, Courtens, Leemans, eux, peignaient les eaux intérieures. Mols s'était spécialisé par sa constance à peindre la rade d'Anvers en lui donnant pour fond le miraculeux décor de Notre Dame et des quais. Cela se rapprochait des vues de ville, comme on appelait un genre où avaient brillé Stroobant et Van Moer. L'ancienne rigueur tendait à s'assouplir en des notations plus libres et plus pittoresques : quand un peu plus tard Baertsoen, Marcette, Willaert rechercheront la lumière morte des vieux canaux et le silence des humbles quartiers de misère, ils ne se soucieront que d'exprimer librement des intimités savoureuses.

Tout, au surplus, se transformait; il n'y eut plus de peintres de glorieuses églises comme Van Moer, Stroobant et Genisson, exacts à l'égal des portraitistes; une pauvre chapelle anonyme et solitaire de Verhaeren, toute grasse de patines et d'encens froidi, disait bien plus librement la vieille âme mystique et réaliste, éprise d'icones, de joyaux et de verrières. Celui-là, du reste, en vrai flamand, avait aussi donné sa mesure dans un genre qui est de la vie gourmande et riche, en contradiction avec son étiquette de nature morte. On reconnut la descendance de Louis Dubois dans ce virtuose somptueux qui savait accorder les tons sonores et moelleux au goût des choses délectables.

---

# CHAPITRE XI

Un artiste, un grand artiste apparaît vers le même temps que les maîtres qui, en Belgique, renouvelèrent le sens et le caractère de l'art. Il figure parmi les fondateurs de la Société libre des Beaux-Arts : déjà, à cette époque, son œuvre est celle d'un artiste insoumis et qui méritait d'être classé parmi les anges maudits de l'idéal. Son labeur est considérable comme sa personnalité et celle-ci, presque dès le début, lui valut une sorte de célébrité réprouvée qui, avec le temps, devait s'imposer comme une gloire.

Félicien Rops avait débuté par la lithographie; mais bientôt une forme d'art rapide, souple, légère le requérait. On sait avec quelle curiosité tourmentée d'alchimiste manipulant le grand œuvre il traita l'eau-forte. Il s'y décéla un incomparable inventeur d'effets et par là même un peintre qui se souvenait d'avoir fait longtemps de la peinture, et y apporta les plus belles qualités des maîtres-peintres de son temps.

Certaines individualités se refusent à un classement rigoureux: si Rops manifesta une prédilection pour le cuivre préférablement à la toile, il y apporta de tels dons de coloriste qu'il est bien permis de l'envisager ici sous son aspect de peintre, au sens exceptionnel du mot. Son art en effet constamment apparaît celui d'un peintre étoffé, nourri, somptueux, attentif au volume et à la structure, au frisson lumineux, au radieux et terrible mystère de la beauté. Son goût de la couleur expressive égala sa passion du dessin; ils lui

furent nécessaires pour fixer, sous ses formes multiples, la passionnalité des civilisations extrêmes.

Je ne suis pas le seul à penser que ce prodigieux artiste surplombera pour le juste avenir le déclin de la majorité des gloires de son temps. Il eut la destinée des génies anormaux, prédestinés à un labeur dont les fins demeurent obscures. Son démonisme singulièrement le rattache à un concept théologique basé sur le péché, mais par surcroit il a le sens fiévreux et clair de la plus aiguë modernité. Vue d'un point de vue exclusif, son œuvre se dénonce une sorte d'énorme Messe noire : la vie et la mort en sont les protagonistes; et tout y est profané, jusqu'à l'amour. L'art seul est sauf et le situe dans la région des maîtres absolus ; il est simple, rationnel, classique comme l'art d'un Meunier ou d'un Rodin, ce consanguin de sa personnalité morbide.

Cette figure de Rops elle-même, au surplus, sous ses apparences complexes, est simple; elle se résume en deux caractères essentiels : le mépris des conventions et le respect de soi-même en tant qu'artiste. Même en traitant les sujets les plus scabreux, il peut se rendre la justice de ne point s'être départi de la probité de l'art. Les jeux secondaires auxquels son esprit s'amuse ont la solidité des ouvrages où il met le plus de sa puissance. Esprit entier, suivant sa volonté malgré des allures versatiles, il soumet à une loi intransgressée ses caprices les plus déréglés. Toute représentation quelconque de la vie qui sort de ses mains porte la griffe de son despotisme, en même temps qu'elle dégage la sensation aiguë d'un état de l'âme et des sens exceptionnel.

Peu d'artistes ont eu, au même degré, le don de marquer d'une estampille définitive leurs moindres productions : toujours les siennes se reconnaissent à l'esprit et à l'accent du dessin, à

F. ROPS, La toilette
(Coll. de M. E. Demain, Bruxelles)

F. Rops, La toilette
(Coll. de M. E. Deman, Bruxelles)

l'ampleur du trait, à ce caractère de franchise wallonne qui marque sa personnalité. Une simple indication de lui a déjà un tour mordant qui n'appartient à nul autre. Même dans les petites choses, il touche à la force et parfois atteint à la grandeur.

La pente de son esprit le ramenant perpétuellement vers la femme, il la représenta dans le mécanisme souple de son corps comme un animal irrité et superbe, avec la grâce forte des peintres de la Renaissance peignant les Vierges et les Vénus. Pas plus qu'eux, il ne connut la mièvrerie ; il sut exprimer la névrose moderne sans en être atteint ; il s'attaque à la Circé, il ne cède pas à ses sorcelleries ; même dans ses écarts, il demeure puissant et terrible. D'étranges feux intérieurs consument ses femmes ; elles sont les sœurs des sorcières qui, sur les pentes du Brocken, chevauchaient le flanc maigre des boucs. L'obscène amour pollue leur ventre écartelé en travers de l'autel, par dérision du mystère chrétien. Elles portent Sodome et Gomorrhe dans leurs rages inassouvies et rien ne ressemble moins à notre libertinage pincé de cafés-concerts. Ici, c'est bien le grand érotisme furieux des races. Un mortel rite orgiaque préside à ces démences de corybantes et de mimallones s'ouvrant le flanc par haine et regret de l'amour.

Ce serait le moment de rappeler combien le maître touche à la douleur humaine quand on le croit simplement facétieux. Son rire, lors même qu'il éclate dans des priaprées, est funèbre ; la douleur et la mort mènent les violons à travers son œuvre ; et la morgue est au bout de ses descentes de la Courtille. Sa production légère n'aura été qu'un masque à la gravité de son art en des pages comme *l'Enterrement au pays wallon*, *le Pendu*, *la Buveuse d'absinthe*, *la Vieille garde*, *la Messaline*, *la Femme au canapé*, *les Trois contemporains*, *le Vol et la Prostitution*, *l'Innocence*, *la Toilette*, *l'Attrapade*, *Pornokratès*, *la Tentation de Saint-Antoine*,

à l'effroi noir de telles autres, le frontispice de l'*Initiation sentimentale*, celui du *Vice suprême, Satan semant l'ivraie* et les merveilleuses planches des *Diaboliques*. Ce sont comme les expressions variées d'un esprit profond, tragique et bouffon, qui creuse la réalité jusqu'au sang et à l'os et ne croit jamais s'être assez approché de la secrète et redoutable nature en ses intimités cachées. Rien n'y est laissé au hasard : partout, la volonté a guidé la main et lui a fait rencontrer ces traits fulgurants et concrets qui sont comme les soudaines apparitions de la Bête sur le fond enflammé des Babylones.

Rops devait être un des derniers satanisants d'un siècle qui avait eu Baudelaire et Barbey d'Aurevilly. Avec une continuité qui sut résister à l'injure publique, il célébra la liturgie du péché en casuiste ensorcelé bien plus qu'en adepte des saturnales. Satyriste âpre et désenchanté, il entra dans la vigne charnelle et y cueillit le raisin vénéneux du mauvais amour. Son œuvre est le pressoir où, sous les foulées des amants, écume un vin noir et homicide. Certes, ce fut là une étrange et funeste conception du plus beau des sentiments humains ; il resta prédestiné à n'en montrer que les perversions. Ainsi il fut du petit nombre de ces artistes absolus qui façonnent le monde à leur image spirituelle. Les êtres et les choses, en sortant de son cerveau, subirent la marque impérieuse de son génie; il les transfigura dans un accent intense, passionné et péjoratif qui leur donna le relief déterminatif et ne s'égala à aucune empreinte connue. Il arrivera un jour où l'on s'habituera à considérer un tel artiste comme une des cérébralités les plus extraordinaires de l'époque. Rops eut l'éclat de rire d'un Aristophane et le sardonisme contrit d'un Holbein dans ses *Danses des morts*. Nul n'est descendu plus avant au mystère original : il a touché au limon humain pour en extraire la

fleur d'un art effrayant et corrompu. Quand, par exemple, on médite sur le sens de ce chef-d'œuvre, la *Tentation de Saint Antoine,* on ne peut méconnaître qu'il y ait là un symbole consternant comme seul un très puissant esprit était capable de le concevoir. C'est la glose des désagrégations morales d'un temps qui se soumet à la suprématie du principe féminin. L'hétaïre, incarnation de la muliébrité dans les sociétés effrénées, obscurcit la lumière des penseurs et des saints sous le rayonnement effronté de son flanc. Christ, tombé de la croix où, à sa place, la courtisane et l'histrionne ouvre ses bras au genre humain, marque la souffrance tournée en dérision et le règne triomphant de la bête.

---

# LIVRE III

## CHAPITRE PREMIER

L'Exposition historique de 1880 fut une date dans l'histoire des arts en Belgique : elle offrit une synthèse; elle manifesta l'effort de plusieurs générations d'artistes pour aboutir à une expression d'art conforme au génie de la race. On se trouva devant trois périodes bien marquées : la première, qui va de 1830 aux approches de 1850, romantique, héroïque, dramatique et patricienne, caractérisée par le tableau d'histoire, c'est à dire le personnage pris en dehors de la réalité immédiate, mais doué d'une vie artificielle et en quelque sorte galvanisé; la seconde, qui comprend environ vingt années et qu'on pourrait appeler la période de transition, bourgeoise, conforme aux instincts, plus réaliste à mesure qu'elle se développe, caractérisée par le tableau de genre, historique ou non, c'est à dire le personnage étudié dans sa condition, sa coutume et son milieu ; enfin, la troisième, naturaliste, peu inventive, d'observation vivante et d'exécution déliée, caractérisée par le paysage, c'est à dire la sensation panthéiste et la poésie des choses substituées à toute autre recherche.

Une quatrième période allait s'ouvrir, résumant les tentatives antérieures, mais dans le sens d'une perception plus subtile de la lumière, concentrée presque entièrement en cette étude des

J. De Vriendt, Chant de Noël
(Musée de Bruxelles)

atmosphères qui avait été l'inquiétude des prédecesseurs immédiats, comme en la conjecture de la définitive évolution qui clora l'ère prolongée des morphoses.

Cette grande idée de l'Exposition historique coïncidant avec les fêtes du cinquantenaire de l'indépendance nationale, on songea à la création d'un Panthéon national, où la représentation des activités du pays, sous leurs formes multiples, fût associée à des mémorations de faits. La décoration du vaste hall où, sous les auspices du Cercle artistique de Bruxelles, se donna, au parc Léopold, la fête du 26 août, fut comme une sorte d'expérimentation à laquelle concoururent les peintres et les sculpteurs.

Leur participation maladroite, malheureusement, atténua l'ardeur des promoteurs du projet, digne cependant d'un peuple fier de ses traditions et de ses grands hommes.

On avait commandé une centaine de panneaux à des artistes qui, la plupart, ne se rendirent pas compte des exigences d'une peinture toute spéciale, destinée à former un ensemble essentiellement décoratif. Presque tous peignirent des tableaux d'atelier, en s'abandonnant à leurs techniques coutumières, sans s'inquiéter de l'accord qui eût du les apparier en vue d'un grand effet d'ensemble.

Il fut visible que l'école belge, dans sa généralité, ne possédait ni le goût, ni le sens de la peinture monumentale et que ses imprescriptibles aptitudes, au contraire, l'en écartaient au profit d'un art fragmentaire et particulariste, l'art de chevalet proprement dit. On remarqua le *Comice agricole* d'Alfred Verwée, une indication puissante, la *Vue panoramique* de Crabeels, une *Marine* d'Artan, le *Défilé des écoles* de Jan Verhas, les *Nouveaux boulevards bruxellois* de Blanc Garin, le *Canal de Terneuzen* de Coosemans, la *Gileppe* de Verheyden, l'*Épisode allégorique de la révolution belge* de Philippet, le *Fiançailles royales* de Hermans,

la *Présentation des dames belges* de Delpérée. Un artiste dont le taciturne labeur, concentré aux silences de l'atelier, allait bientôt fructifier en des œuvres évocatives du sévère génie des premiers maîtres de la Renaissance, Xavier Mellery, sembla plus que les autres avoir réussi, dans son *Abolition des octrois*, traitée en des blondeurs amorties de fresque, à combiner les visées de l'observation moderne avec le souci d'une ordonnance décorative.

D'autre part une page de Constantin Meunier, *la Fonte de l'acier*, avait signalé l'avènement d'une humanité presque insoupçonnée jusque là dans l'art. On connaissait bien de Menzel, le maître allemand, une toile qui avait fait sensation, l'*Usine*, d'une observation aiguë; mais ici se décélait un enfer où les machines sont investies d'une puissance démoniaque en lutte avec l'effort humain, où l'homme lui-même, dans le formidable déchaînement d'un monde de fer et de feu, n'est plus que le servant passif du machinisme. J'écrivais en 1878. « L'effort est si puissant qu'il engendrera peut-être enfin la peinture de l'ouvrier. Millet a raconté le paysan; qui donc va nous raconter les mystères de l'usine, ces demi-fauves, ces parias, ces machines humaines dont les courroies de transmissions sont les muscles, dont l'arbre de couche est la colonne vertébrale et qui meuvent leurs bras en guise de pistons? » Je ne prévoyais pas encore que ce peintre serait aussi l'un des plus admirables sculpteurs du siècle et que Constantin Meunier allait être bientôt l'un et l'autre.

L'homme approchait de la cinquantaine quand je le connus. Sa vie avait été rude, secouée d'assauts; il penchait déjà cette épaule sur laquelle depuis pesèrent la douleur et le travail. Un art sévère, mais sans gloire, le vouait à une destinée qui tardait. J'eus la pensée de lui demander des dessins pour les chapitres de ma *Belgique* sur la contrée industrielle. Son âme grave et pitoyable

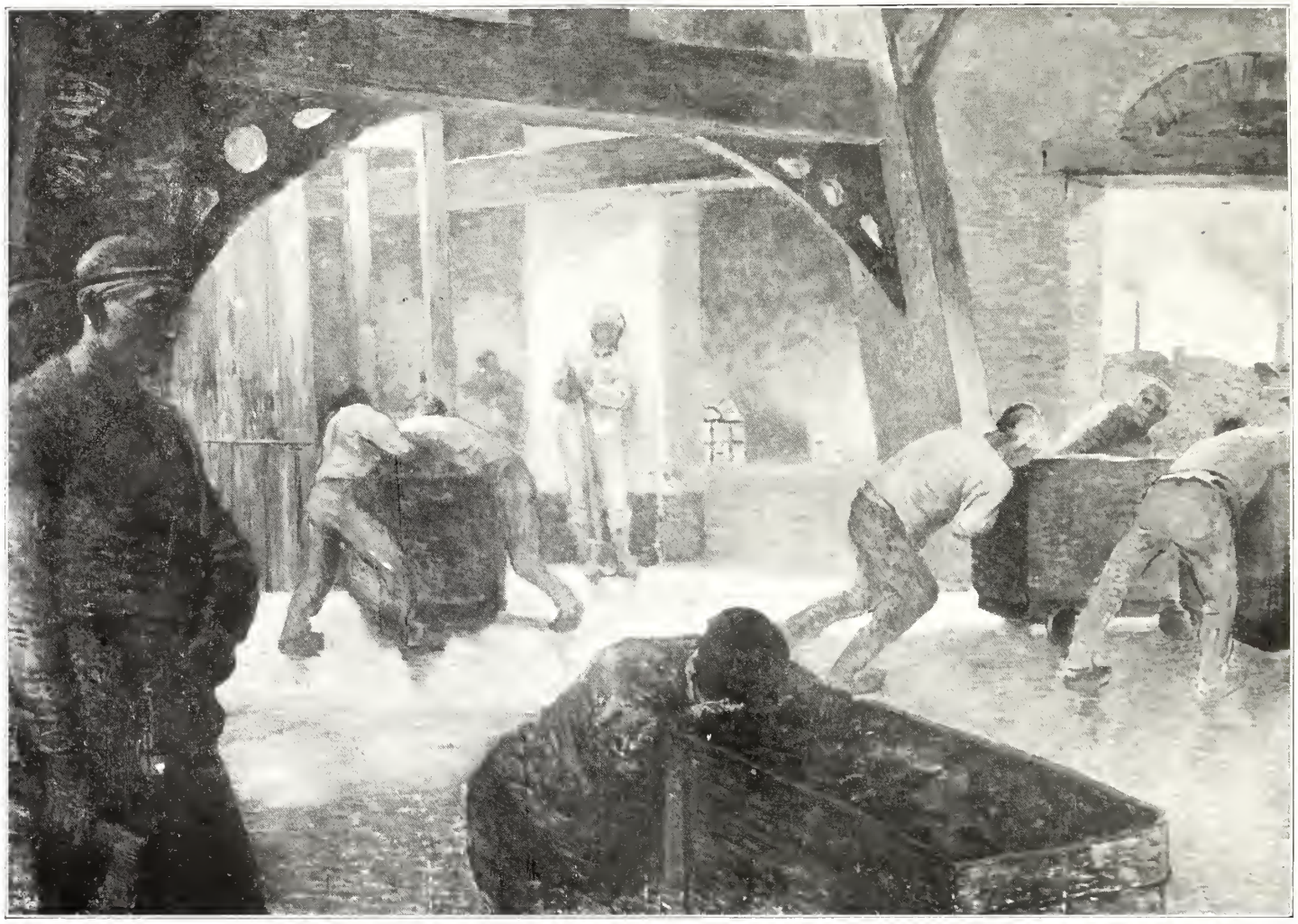


Photo P. Becker, Bruxelles.

CONSTANTIN MEUNIER, Intérieur de charbonnage
(Coll. de Mme Ve C. Meunier, Bruxelles)

prit ainsi contact avec le Pays noir, comme le premier je l'appelai.

Un matin, nous montâmes à la terrasse du château de Mons. Sous un lent et incessant déluge de charbon, l'air s'estompait de teintes fuligineuses qui décoloraient la tiède après-midi. Une suie, éternellement projetée des hautes cheminées, recouvrait, dans un remous d'incessantes fumées, des campagnes anémiques et dévastées. La sensation fut si forte de nous trouver brusquement devant ces horizons calcinés au bas desquels en tous sens s'étageaient des buttes sombres, que nous demeurâmes longtemps sans parler. C'est que de l'endroit élevé d'où nous dominions la grande plaine charbonnière, s'apercevait le cœur même de la région charbonnière. Celui qui allait devenir le pensif et sensible introducteur des plèbes dans l'art, à peine connaissait le pays pathétique qui devait être pour lui la cause d'une expression nouvelle d'humanité. Ce moment dans sa vie eut une gravité émouvante : il décida de sa gloire; il ouvrit l'art à tout le peuple farouche qui attendait dans l'ombre. De sombres et puissants dessins tout à coup firent voir le grandissement qu'à travers une forme d'art pouvait prendre le labeur industriel.

Successivement à Gand et à Bruxelles, le peintre affirma sa prédilection pour l'ouvrier et dérivativement pour les larges manœuvres de l'industrie. Presque vers le même temps, Emile Sacré, qu'un mal incurable allait bientôt emporter, évoquait, dans une scène pathétique empruntée aux obscurs drames du peuple, la *Mort du puisatier*, l'âme farouchement résignée des plèbes en deuil. Ces symptômes d'un art plus large, roboré au contact des foules, n'éveillèrent toutefois qu'une attention distraite.

Un certain nombre d'études peintes et de dessins que Constantin Meunier rapporta d'un séjour au pays de Liége et qu'il exposa, en 1882, au Cercle artistique de Bruxelles, précisa

mieux la portée de ses initiatives. Curieux de toutes les expressions de l'activité industrielle, il ne s'attachait plus à une classe de travailleurs déterminée. De même qu'antérieurement il avait saisi le geste du fondeur dans sa brusquerie bruyante et bourrue, il exprimait maintenant avec puissance et subtilité les dandinements rythmés de l'ouvrier balançant les cannes de verre, l'action précise et régulière des trieuses, la manipulation diligente des polisseurs, tout à la fois l'ensemble et le détail de cette grande fabrication du verre qui s'opère en un perpétuel brassement de fournaise.

D'une patiente et rigoureuse observation sortait l'œuvre complexe du Cercle : fusains colorés comme des peintures, dessins enlevés en deux coups de crayon nerveux, mordantes et tumultueuses pochades. Partout on sentait la notation exacte, un souci constant des valeurs que donne le passage rapide du jour à la nuit, une attention qui ne se lassait pas pour saisir le mouvement dans son intensité et sa mobilité. Ce fut l'observation d'un esprit très moderne. Nulle trace de sensiblerie dans l'ouvrier tel qu'il le peignait, héroïque et grossier, accomplissant ses périlleuses besognes sans penser à la mort qui est au bout. Il n'en eût point été ainsi chez un De Groux : la matière brute de la vie, sous le coup de pouce de l'artiste, s'altérait encore alors d'un alliage sentimental et conventionnel où la réalité perdait de son accent et de sa spontanéité. Au contraire, Meunier ne s'en rapportait qu'au témoignage âpre de ses yeux, maniait cette chair humaine avec sang-froid, assumait au contact du peuple une sorte d'endosmose qui l'égalait à sa vie élémentale et bourrue, dans le décor brutal et splendide de ses palais d'or et sang. Cette tendance nouvelle manifesta l'énorme déplacement qui s'était opéré dans le sentiment de l'art et, par dessus les captieuses déformations du réel, faisait triompher toute nue la vie.

Fr. Courtens, Matin à Veere

Photo P. Becker, Bruxelles

P. Xavier De Cock, Paysage avec animaux (La « Meerschstraat » à Gand)
(Musée de Gand)

C'était pourtant chez le maître des détresses sociales que Constantin Meunier avait trouvé sa véritable filiation intellectuelle. Cet art frémissant alimenta les sources de sa sensibilité. Nul doute que la leçon du visionnaire morose n'ait secrètement modelé ses poussées subconscientes. Charles De Groux, dans l'ordre des esprits, lui-même s'affiliait à Millet : c'était un Millet minoritif et qui n'avait de l'autre ni l'austère et primitif génie ni le concept d'art simple et concret, élargi jusqu'au symbole. Mais peut-être son admirable sens d'humanité fut pour Meunier l'accession à Millet en qui, plus tard, il devait reconnaître son initiateur véritable.

Les nécessités de la vie, peut-être un goût naturel pour les formes liturgiques et les sujets austères ayant fait de De Groux un peintre de vitraux, Meunier l'aidait dans son labeur, et la gravité de cet art d'église à son tour l'inclina à une dilection pour les épisodes tragiques et sacrés. J'ai fait remarquer déjà l'entraînement de l'époque vers ce qu'on appelait les sujets de caractère. Chaque temps a ainsi ses modalités en rapport avec la nuance de sa sentimentalité. Meunier les subit au point de rechercher longtemps la puissance dans un style et une peinture de l'accent le plus noir. Il ne parut pouvoir oublier l'impression d'un séjour qu'il avait fait à la Trappe. A laudes et à matines, il y vit des moines, pareils à des pénitents du Saint Office sous la capuce brune, appuyer pendant des heures leur front contre la dalle, en une ardeur mystique de ravalement et d'aspiration à la mort. Ces rites émouvants caractérisèrent sa première grande toile, *L'Enterrement d'un Trappiste*. L'œuvre est au Musée de Courtrai ; elle se suscite comme le signe précurseur d'un esprit qui demeurera tourmenté par les grandes images de la vie et de la mort.

Deux ans après, elles acquièrent toute leur force dans un concept définitif, *Le Martyre de Saint Étienne*, dont il a été parlé

ici. Cette fois, l'âme s'est frayée sa voie authentique; on sent bien que s'il paraît s'en écarter quelquefois, c'est la vie seule et ses exigeances qui l'y poussent. Il a une famille, ses charges sont lourdes et il peint des sujets qui visent à la joie et sont tristes. Le jour où enfin il prend contact avec l'humanité rude du travailleur, est pour lui comme une délivrance, après l'obsession d'un mauvais rêve. Dès lors l'âme du Pays noir l'emplit : sauf en de courtes trêves où d'autres besognes impérieusement le requièrent, il ne cessera plus de dessiner et de peindre les paysages violents et boursouflés, les rigides installations charbonnières et métallurgiques, les visages tragiques du puddleur et du mineur dans leur beauté d'héroïsme et de mort.

*La Descente des mineurs*, *le Pays noir*, *le Creuset*, dont il fera plus tard le bas-relief de l'Industrie, l'*Accrochage*, l'*Hécatombe*, les *Hiercheuses* ne sont que des points de repère dans l'œuvre innombrable où inlassablement il prodigua la vie, la nature et le génie. Même quand la sculpture lui eut procuré une des plus hautes gloires qu'il soit donné de connaître vivant, il ne délaissa pas les pinceaux : la toile, le papier qu'il couvrait de larges traits de crayon étaient souvent la synthèse de l'œuvre qu'il reprenait ensuite pour le marbre ou le bronze.

D'une habilité impérieuse, avec ses fortes mains raides d'argile il se mit à manier un jour le pastel : ce fut une cuisine neuve, topique et comme improvisée, avec des hachures de crayon, des rehauts de gouache et qui aboutit à de mordants et savoureux accents d'estampe en couleurs. Sans rien perdre de sa manière farouche et burinée, on le vit subir petit à petit l'inquiétude de la lumière : sa peinture alors s'éclaircit, frissonna d'atmosphères légères, vibra de poussières hautes, aériennes, tourbillonnantes.

## CHAPITRE II

En 1882, le cercle l'*Essor*, jusqu'alors modéré, eut la singulière fortune de se risquer à un essai de novation et d'indépendance dans une des salles du palais de la rue de la Régence. Si je note cette dernière particularité, c'est qu'elle signalait déjà, de la part des bureaux, une acceptation commençante des tendances nouvelles, si contradictoires qu'elles pussent être. On fut loin des ostracismes qui, sous les régimes antérieurs, en une sorte de complicité de l'administration et des catégories d'artistes reconnues, frappaient les collectivités dissidentes. Grâce à cette tolérance, l'*Essor* et, plus tard, les *Vingt* purent entamer ouvertement la lutte, sans se diminuer en des compromis, dans des conditions qui semblaient légitimer leurs postulations artistiques.

On vit soudain, à cette exposition de 1882, se manifester, chez un petit groupe d'artistes, le contre-coup des théories mises en pratique par une école qui, dans l'art français, avait déterminé un schisme bruyant. James Ensor s'égalait aux plus rares perceptions de l'optique impressionniste dans son *Après-dînée à Ostende :* une jeune femme en visite dans un appartement gris bleu, d'un bleu de fumée de cigarette, où les pénombres laissaient deviner un autre femme à contre jour. Une étrange justesse de vision émanait de cette œuvre, suggestive des silences de la maison, des douceurs de la causerie, des molles détentes d'un mutuel abandon, dans la paix d'une chambre close où la filtration

du jour extérieur, bluté à travers des rideaux, émettait comme un fin poudroiement de clarté. L'exécution, à ceux que la connaissance des modes impressionnistes n'avait point familiarisés avec les licences du procédé, parut destructive de toute symétrie et de toute callisthénie.

Un autre artiste de réputation naissante, Fernand Khnopff, de son côté, apportait un accent neuf dans son *Boulevard du Régent*. Un défilé de passants pataugeant parmi les asphaltes boueux, avec deux dames, placides et correctes, à l'avant plan, l'une et l'autre coupées à mi-corps, s'enveloppait d'un jour triste et souffrant qui apâlissait les silhouettes, et plus loin, vers le fond, engrisaillait la perspective. C'était encore une signature de débutant, celle qui, au bas d'expressifs portraits, dénonçait Theo Van Rysselberghe. Un paysagiste, Rodolphe Wytsman, exprimait des coins de ville et de campagne avec leur clarté, leur mélancolie, leur enveloppe d'air gras et moite.

A l'*Union des Arts* aussi, la modernité et la subtilité de la sensation s'avérait chez quelques artistes. Suriux, Willem Delsaux et Camille Wauters, Hoorickx, Coenraets et Van Damme y avaient de claires, subtiles et délicates impressions. Il sembla que l'avenir dût être désormais du côté de ces libres sélections plutôt que du côté des groupements officiels. C'était, ici, le retour constant des mêmes artistes, souvent locaux; leurs manières, trop connues, à la longue perdaient de leur saveur. Anvers gardait une clientèle de vieux peintres adonnés aux patines saurées en des tableaux d'histoire et d'anecdote : on s'étonnait chaque fois combien peu la vie avait de place dans cette industrie. La grande ville marchande avec ses quais fourmillants de peuple, ses tortils noirs de venelles, son port aux eaux plombées, ses bars, ses bureaux, ses musicos, semblait morte pour leur tradition surannée.

F. Khnopff, Blanc, noir et or
(Musée de Bruxelles)

F. Khnopff, Blanc, noir et or
(Musée de Bruxelles)

JEAN MAIVAUX, S.A.

L'art jeune et vivant ne s'attestait que du côté des irréguliers, des affranchis, des ruraux surtout, avec ces maîtres encore discutés, Stobbaerts, Heymans, Rosseels, Meyers, Crabeels, Courtens, en possession d'un sens puissant du paysage. Verstraete demeurait attentif au peuple des hameaux. Claus à peine laissait pressentir la grande âme naturiste qui devait s'éblouir de lumière flamande.

Au Salon anversois de 1882, le *Portrait d'ecclésiastique* de Jacques de Lalaing révéla un artiste intelligent et bien doué. Avec sa lourde assiette campagnarde, ses mains potelées et roséolées par les hâles, sa face osseuse que le grand air avait roussie et crevassée, ses larges pieds de marcheur relevés sous la chaise, le bonhomme avait une vie large, concentrée et silencieuse. Deux toiles d'Alice d'Anethan, l'*Affiche* et l'*Enfant malade,* participaient de la grâce de pinceau et de la délicatesse de touche de ce maître subjuguant entre tous, Alfred Stevens, chez qui s'étaient formées ces deux autres artistes accomplies, Georgette Meunier et Berthe Art. Léon Frédéric, déjà apprécié pour sa *Légende de Saint François*, touchait soudain à la maîtrise dans ses *Marchands de craie*, une œuvre de nature et de pitié qui fut le commencement d'un art où il devait marquer si fortement. On songeait bien un peu à Bastien Lepage, à sa pénétration du détail physionomique, à l'atténuation voulue de ses gammes coloristes. Cet esprit adroit, défini par un réalisme de demi-caractère, aux valeurs doucement chantantes, allait influer, d'ailleurs, sur la jeune école. Il parut en être resté quelque chose dans l'*Enterrement qui passe* de Franz Charlet, le *Soir* de Van Rysselberghe, le *Grand Père* de Frédéric et le *Saint Liévin* de Van Aise qu'on vit au Salon de Gand, en 1883. Tous quatre au surplus témoignaient, à des degrés divers, de dons essentiels où peut-être s'atténuait, au profit d'une distinction un peu sobre, le bel instinct robuste de la race. Une grande toile de

Fernand Khnopff, au titre curieux et affiné, *En écoutant Schumann*, combina une perception subtile des accords du ton avec une intime et pénétrante psychologie. L'œuvre, toute imprégnée de mystérieuse spiritualité, à travers une atmosphère finement vibrante de musique, donnait la sensation d'une vie repliée et s'écoutant souffrir au bercement d'un chant voilé et triste. Il y eut là l'indice d'une extrême sensibilité nerveuse; elle fit pressentir un art recueilli, d'un charme de primitivité timide qui singulièrement contrastait avec les audaces concertées d'un James Ensor. Celles-ci, au début incriminées comme un signe de notoire ignorance, maintenant laissaient conjecturer une volonté précise et qui ne s'aidait pas que du hasard. Pour exprimer l'enveloppe aérienne, le peintre avait recours à une exécution brouillée et pelucheuse qui estompait les reliefs et qui, souvent avec bonheur, lui fournissait les chaudes demi-teintes des jours d'intérieur.

Van Rysselberghe et Charlet, à cette époque, s'étaient déjà fait remarquer par les toiles qu'ils avaient rapportées d'Espagne. Le public avait goûté le nerf de la manœuvre et le mordant de la vision, une vision nette et circonstanciée que la nouveauté des paysages et des types n'avait pas mise en défaut. Une autre Espagne, toutefois, sombre, violente, mystique, sensuelle, l'Espagne des fonds de chapelles embrasés, des rouges tauromachies et de la furia des flamingos, une Espagne d'amour et de sang, allait, à peu de temps de là, s'évoquer des notations originales et préméditées de Constantin Meunier. Envoyé en Espagne par le gouvernement afin d'y prendre la copie d'une *Descente de croix* de Kempeneer dont le nom s'était italianisé en celui de Campana, l'artiste avait mis à profit son voyage pour étudier la vie sévillane dans ses manifestations intimes et publiques. Une soixantaine d'études et de tableaux furent réunis, tout un curieux et suggestif

Ch. Mertens, Jeune fille chantant (dessin)

labeur où le cliquetis des castagnettes, le meuglement des taureaux, les soupirs enflammés de la volupté, les cris de mort et de passion s'entremêlaient aux psaumes, aux oraisons, aux grandes rumeurs sacrées traînant sous le porche des églises. Une *Procession du Vendredi saint,* véritable résurrection d'une de ces processions macabres dont la flamme des autodafés prolongeait au loin les ombres ; un *Flamingo* enfiévré de lasciveté au tournoiement des jupes des danseuses; un coin de la *Manufacture des tabacs*, fourmillement féminin au dessus duquel deux adustes filles aux yeux de braise s'enlaçaient, d'une perversité énigmatique ; un *Quadrille* s'avançant dans l'arène avec de fières attitudes de campeadors, des échappées de cirque, des coins de sacristie, des scènes de mœurs fixées au hasard des rencontres, constituaient, avec des esquisses, des grisailles, quelques curieux pastels et aquarelles, l'apport franc et décisif d'un art qui prenait la vie sur le fait. Un Meunier nouveau, d'un style large et rapide, d'un coloris violent et bigarré, d'une touche martelée et brutale, y éclatait en relief puissant, rude et simple. Ce fut, en cette vie de probe travailleur, une diversion momentanée aux dilections qui l'entraînaient vers l'étude de l'ouvrier des mines et des usines.

Brusquement, la scission des peintres de l'*Essor* en deux camps précisa le terrain de la lutte en permettant aux artistes dissidents de formuler nettement leur programme. Les *Vingt* s'organisèrent, affichant hautement leur principe de combativité. Comme leur nom l'indiquait, ils se limitaient à un nombre strict d'adhérents, se réservant, toutefois, par d'annuelles invitations, d'attester les sympathies qui les reliaient soit aux plus indépendants des artistes du pays, soit à ceux, parmi les artistes de l'étranger, avec lesquels ils se sentaient des attaches.

Leur première exposition (1884) eut la signification d'un défi

si l'on en juge par la clameur qu'elle souleva. La tradition trembla : il sembla que l'art même fut remis en cause. Ils n'apportaient pourtant que le scrupule d'une vérité plus nerveuse, un accent franc et prime-sautier de la nature, le sens de la lumière et de la vie. Mais cela, c'était bien l'âme nouvelle. L'existence d'une jeune Belgique artistique se développant parallèlement à cette jeune Belgique littéraire qui, depuis quelques années, s'avérait dans les livres et les revues, résulta à l'évidence de la passion commune pour un art de la vie totale. On se trouvait en présence d'un groupe qui, résolument, niait l'école et la tradition.

Indéniablement le mouvement s'altéra d'influences étrangères, mais le fond ne fut pas atteint : on put conjecturer le parti que des artistes bien doués, ingénieux, réceptifs, sensibilisés par l'acuité des impressions, allaient pouvoir tirer d'une conception d'art basée sur le renouvellement de la vision et de la sensibilité coloristes. Schlobach, Khnopff, Frans Charlet, Van Rysselberghe, Wytsman, Finch, Van Strydonck, Ensor, Vogels, attestèrent une indépendance d'allures qui, sous la communauté, du principe et de l'effort, marqua chez presque tous la culture d'un moi différentiel.

L'élimination d'Ensor au Salon de Bruxelles (1884) apparut une satisfaction donnée à la majorité des artistes, que les apparentes turbulences de la doctrine nouvelle avaient offensés. On frappait en ce peintre volontaire et spontané le groupe entier ; de tous les *Vingt*, il était, d'ailleurs, celui qui le plus résolument avait rompu en visière avec les modes existants. Ce fut la même coalition qui à Paris s'était dressée devant les œuvres de Manet ; tous deux étaient de grands peintres qui avaient dépassé les moyennes de l'acceptation générale. Mais, peut-être le génie du maître français s'attestait plus sec, plus dépouillé que ce riche et généreux tempérament anglo-flamand, d'une sève si grasse, d'un coloris si vraiment impressionniste et qui avait le duvet des beaux fruits mûrs.

F. Khnopff, Le sang de la Méduse (dessin)

F. Willaert, Le Calvaire au Béguinage
(Coll. de M. Clément Elias, Bruxelles)

P. Verhaert, ..... Et Uylenspiegel chantait

## CHAPITRE III

L'Exposition universelle d'Anvers fut l'événement de l'année 1885; une large part y avait été faite aux beaux-arts. Tout d'abord on fut frappé de la similitude des écoles d'art les plus séparées par le génie de la race, la vie nationale et la tradition. La Suède, la Norvège, la Suisse, la Russie, l'Autriche, à part quelques exceptions, ne parvenaient pas à se localiser dans un sentiment d'art propre, immédiat, inspiré du climat, du milieu social, de l'espèce d'humanité particularisée que la latitude et les mœurs font à une agglomération d'hommes parmi la grande humanité collective. Entraînées dans l'orbe des peuples plus familiarisés avec la notion et le maniement des arts, elles alimentaient leur vitalité spirituelle par des emprunts à la Belgique, à l'Allemagne, à la France principalement. L'Allemagne, dogmatique, arrêtée aux vieilles esthétiques, médiocrement peintre, délibérément se détachait des réalités ambiantes, de l'actualité et de la vie. Il fallait se tourner vers la France, la Hollande et la Belgique pour se reprendre avec certitude à une transcription logique, saine, sensée, franchement naturiste. On pouvait conclure, en généralisant, que si, par la sagacité de la conception, l'affinement dans la grâce et la force, la priorité et la hardiesse des initiatives et aussi la passion constante des expérimentations nouvelles, les artistes français sont les premiers du monde, les peintres belges, dans le domaine de l'exécution, n'avaient pas

démérité du renom glorieux des ancêtres et appliquaient toujours aux élaborations du morceau les ressources d'un incomparable métier. Cependant le tourment de la recherche ne se remarquait que chez les jeunes, les derniers nés à la vie de l'art, tandis qu'au contraire, les talents accrédités s'invétéraient dans des pratiques orgueilleusement inamovibles.

Deux artistes de haut renom échappaient à ce reproche, ce Constantin Meunier dont on a suivi ici les étapes vers un art singulièrement élargi, et Xavier Mellery, à chaque exposition plus en possession d'une manière savante, volontaire, concertée et personnelle. Tous deux étaient d'admirables peintres de la figure : leur autorité leur avait conquis une maîtrise unanimement consentie et qui ne tarda pas à dominer toute la dernière évolution.

Meunier, lui, à ce moment, commençait vraiment d'assumer le renom d'une sorte de Millet flamand de l'ouvrier; épris des infinies combinaisons de la forme en action, il avait découvert un genre de beauté encore inexploré et s'appliquait à exprimer cet héroïsme particulier du geste qui, dans l'uniformité d'une civilisation de plus en plus détachée de la notion du vieil héroïsme chevaleresque, ne se retrouve véritablement que parmi les catégories d'hommes accoutumés par un labeur corporel aux mimiques rythmées et au déploiement libre des énergies musculaires.

En 1886, une exposition de ses œuvres au Palais des Beaux-Arts, montra l'unité et la signification de son grand effort. On vit que la représentation des manœuvres industrielles ne lui servait pas uniquement de prétexte à des morceaux pittoresques, dans la confusion des flammes et des fumées. Si attirante que pût être pour un peintre cette étrangeté du décor matériel, il s'était senti le courage de pousser plus avant sa recherche. Ce qui se dégageait surtout de l'ensemble de ses peintures, car Meunier tardait encore

H. De Braekeleer, Les dentellières (eau-forte)

X. Mellery, A l'île de Marken (dessin)

à reprendre l'ébauchoir qui avait été son premier outil, c'étaient les corrélations de l'homme voué à l'éternel servage des machines avec les mortelles atmosphères où se dépensent sans trève ses activités. Dans l'usine, la fabrique, la mine, l'être humain revêt une grandeur morne de déchéance. Brûlé par le feu, les vertèbres saillantes sous la peau desséchée, ne respirant que les poisons d'un air saturé de carbone et de limaille de fer, il s'apparie à la longue à une sorte de bête farouche en qui l'humanité n'est plus perceptible qu'à la faculté de souffrir avec une résignation plus passive. Et c'est justement ce caractère d'acceptation silencieuse qui, perçant à travers les figures du maître, leur donnait, en dehors des mérites de la réalisation plastique, une portée humaine et sociale, supérieure à ce qui avait été tenté jusque là. Il évoquait, en ces foules misérables, le cri de la chair souffrante, mais aussi l'indomptable vaillance qui, au fond des poitrines ravagées, perpétue le sentiment du devoir. La plupart de ses toiles, éclaboussées de feu, aux creusets incendiés lançant des meutes de flammes, aux charpentes dressées comme des gibets, aux fuligineuses perspectives de cavernes et d'abîmes plongeant en des agonies de lumière, étaient pareilles aux fragments d'une épopée, bien moderne celle-là, et où l'inexorable monde des machines aurait figuré la menace toujours pendante des plus noires conjonctures autour du héros, l'obscur prolétaire, sans cesse aux prises avec la mort. Telle qu'elle se manifestait, cette réunion d'œuvres d'un artiste exceptionnellement doué pour exprimer avec puissance et grandeur un état de l'humanité contemporaine, fut justement considérée comme une des plus intéressantes manifestations de l'art national.

Xavier Mellery aussi, avec un esprit et un tempérament différents, avait recherché les créatures simples, demeurées aux limites de la haute vie sociale. Des affinités le portant vers les

humbles et les ignorés, il exprima, avec une sympathie émue, le délaissement des vieilles gens, la mélancolie des logis où règnent les ombres, le silence du déclin chez les êtres et les choses. En Italie où l'avait mené son prix de Rome, il s'était d'abord absorbé dans l'étude des maîtres de Venise. Véronèse, avec ses flambaisons de coloris et son idéal de pompe aristocratique, le stimulait moins que Gentile Bellini, Masaccio et Carpaccio. Ceux-ci surtout caressaient en lui la prédisposition à une certaine gravité silencieuse dans l'attitude et l'expression des figures. Ainsi se révélait déjà l'imprescriptible sens d'un art simple qui, depuis, a donné à ses ouvrages un caractère de si loyale sincérité.

Cependant son retour ne devait pas être attristé par le tourment des obsessions qui hantèrent tant de jeunes peintres rentrés au pays. Quand il exposa pour la première fois, on remarqua que la décision de son style lui venait de la nature plutôt que de la persistance des souvenirs. C'était cette *Mère des Gracques*, aux accents de réalité surprise et qui décelaient l'étude du type romain dans sa rudesse populaire. Le tableau, en effet, avait été exécuté à Rome : les compréhensifs n'eurent pas de peine à y discerner la genèse d'un art savant à la fois et naturel.

Une des places publiques de Bruxelles devait témoigner plus tard de son aptitude à dégager les permanences à travers le contingent et le transitoire. Entre le palais d'Aremberg et l'église du Sablon, se développe un square bordé d'une ferronnerie pittoresque; de distance en distance, des colonnettes supportent des statues de gens de métiers et de corporations; et toutes ces statues réunies recomposent la physionomie des anciennes industries de la ville. Ce fut à Xavier Mellery que le gouvernement confia le dessin des figures. On le vit alors fouiller les archives et les bibliothèques ; mais il fréquenta surtout les échoppes et les

X. Mellery, Les Heures

CÉSAR DE COCK, La route du Patyntje à Gand
(Musée de Gand)

J. DE GREEF, Les meules
(Coll. de M. Fr. Toussaint, Bruxelles)

greniers du peuple qui seuls pouvaient lui révéler le geste et l'attitude de l'artisan. Rien ne sent moins le théâtre que cet ensemble : non seulement le type historique y est sagement reconstitué avec les particularités de chaque genre de travail; mais il semble se continuer dans la vie présente. C'est que, vraiment, il contient en substance une des formes de l'humanité qui ne périssent pas.

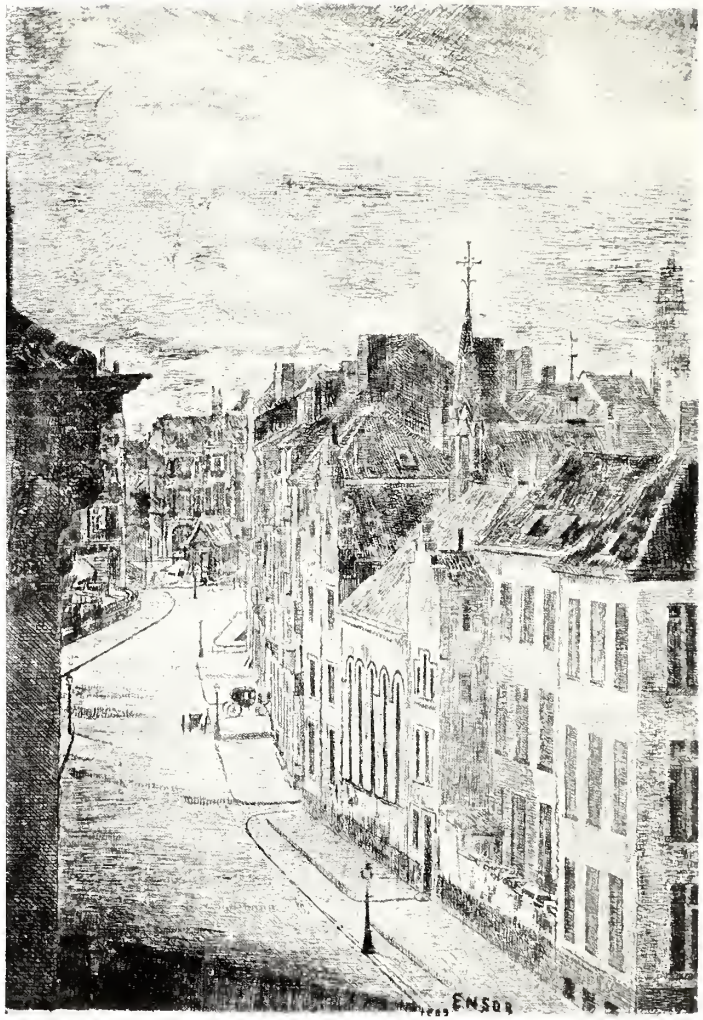
Un séjour que, vers 1879, il fit à l'île de Marken et en Zélande, exerça une influence heureuse sur son art. L'artiste se retrouvait là dans une atmosphère sérieuse et cordiale qui convenait particulièrement à sa nature d'esprit. Il fut attendri par la fleur de vie honnête, épanouie sur les fronts, à l'ombre des vieilles mœurs candides. Au contact de ce peuple songeur et grave, se fortifia le penchant qui l'entraînait à refléter la nature sous un aspect pensif. Peut-être y prit-il aussi le secret d'une grâce naïve qui désormais se communiqua à son interprétation de la femme et de l'enfant. Elle demeura mêlée à sa recherche du caractère, à sa volonté de caractériser fortement le type, à son besoin de rendre sensibles les intimités de la vie dans un ordre de sujets familiers, généralement empruntés aux mœurs du peuple. Il sut élever jusqu'au style l'apparente vulgarité des conditions subalternes de la vie. Un portefaix, un paysan chargeant ses fumiers, un braconnier appuyé sur son fusil prennent, à travers son dessin nerveux et décidé, une plastique mâle et fière. Il est de ces artistes qui imposent à la nature le despotisme de la vision qui leur est personnelle. Sa manière, une fois qu'on l'a étudiée, s'imprime inoubliablement dans la mémoire : il marque le réel d'une estampille qui ne permet pas de confusion.

Une certaine gravité mélancolique est inséparable de son œuvre; on sent qu'il attache un sens sérieux à la vie. Ses hommes

ont le sentiment du devoir; ses jeunes femmes inclinent au silence des âmes repliées sur elles-mêmes. Avec de pareilles prédispositions, on s'attendrait à des formes émaciées et pénibles. Au contraire, le peintre a le goût de la belle santé; la déchéance physique du corps n'est pas chez lui la conséquence nécessaire de l'humilité de la condition. Ses ouvriers, ses paysans, ses filles de ferme dénoncent le robuste tempérament sanguin des Flandres; jusqu'en ses béguines, on sent couler une sève riche et il aime modeler la nudité enfantine dans une chair potelée et rubénienne. C'est qu'il se rattache lui-même à cette vieille race flamande, saine, grave et plastique. Même les figures allégoriques auxquelles l'incita un esprit resté sensible au rythme sévère et noble des maîtres de la Renaissance, gardent chez lui un caractère de réalité sanguine et robuste. La force et la grâce sont leurs signes essentiels dans les attitudes à la fois souples et solides qu'il aime éployer sur des fonds d'or. Rappelez-vous ce merveilleux poème des *Heures*, du Musée de Bruxelles : elles forment le cercle et tournent autour du *Temps*, d'un rythme grave et dansant. Il semble, à voir ces belles filles aux bras nus et aux lombes puissants, qu'on assiste à une ronde de moissonneuses après l'accomplissement des rites sacrés.

On lui a reproché l'aspect gris de sa peinture. La lumière, en effet, n'y ruisselle presque jamais ; il l'entrevoit à travers des sourdines et l'égoutte en clartés a pâlies silencieuses, comme ses personnages. La mobilité des choses soumises à de brusques variations comme l'eau, le ciel, les heures du paysage, ne correspond pas à son talent attentif, appliqué et lent. Il est l'homme des impressions patiemment dégagées, d'un certain mystère de la vie graduellement élucidé, des mouvements dont il est permis de suivre trait par trait les passages successifs. Quelque chose de la placidité des portraits de Holbein, de Pourbus, de

HENRI EVENEPOEL, l'Espagnol à Paris
(Musée de Gand)




J. ENSOR, Le boulevard à Ostende (eau-forte)

Cranach, semble régner en ses personnages, d'une apparence parfois archaïque en leur calme concentré.

Une impression surnage dans l'ensemble de sa production : le silence. Il affectionne les banlieues, les béguinages, les oratoires, les chambres closes, les coins d'ombre et de solitude où la vie agonise. Le bruit, la turbulence du geste, la passion expirent dans le calme assoupi de son œuvre, comme au seuil d'un lieu d'apaisement. Vous ne trouverez point chez lui d'attitudes violentes, mais des mouvements rythmés. Un peu de songe s'attache à tout ce qui sort de sa main et trahit les habitudes contemplatives de son esprit. Cet artiste d'une physionomie si à part, vit dans un atelier perdu aux extrémités de la ville, loin du monde, avec la gravité pensive d'un homme à qui l'art suffit et qui s'écoute vivre intérieurement.

---

## CHAPITRE IV

La tendance à se désintéresser des grandes expositions de plus en plus prévalait chez les jeunes peintres. L'art pondéré et sage, le noble rythme d'un Frédéric illustrait toujours l'*Essor* et lui servait de garant auprès du public qu'effrayaient les témérités insurrectionnelles des *Vingt*. Ce groupe valeureux comptait encore, après la session, pour affiliés principaux, des artistes tels que Hoeterickx, Lynen, Hamesse, Van Leemputten et Van Damme, les instigateurs des débuts. A ce noyau initial devaient bientôt se greffer l'art accompli d'un De Greeff et d'un Baertsoen, le talent ingénieux et sincère d'un Coppens, d'un Dierickx, d'un De Bièvre, et pour trancher sur l'ensemble, l'originalité violente d'un Henri De Groux, en attendant l'ésotérisme d'un Delville. La force, l'éclat et le succès, toutefois, étaient du côté des *Vingt*. Chacun de leurs salons prenait l'importance d'un fait d'armes. Ils ramassaient les pavés dont on les lapidait pour s'en faire des trophées. Leur rôle dans l'évolution put s'égaler à celui de ces maîtres de l'*Art libre* qui, eux aussi, avaient ameuté si violemment les défiances et les rancunes. La haine du nouveau était non moins forte en ce temps, à telles enseignes que, pendant plus de six ans, les Boulenger, les Dubois, les Artan, les Rops, les Verwée, les Speeckaert, la jeune école d'alors, comme on l'appelait, ne purent, malgré des luttes acharnées, rompre la coalition qui leur fermait les salons de peinture. Il fallut pourtant bien reconnaître à la fin qu'après le

Photo P. Becker, Bruxelles

J. Ensor, Le salon bourgeois
(Coll. de M. E. Rousseau, Bruxelles)

J. Rosier, Intérieur d'un atelier de sculpteur

Mlle Georgette Meunier, Souvenirs de bal
(Musée de Bruxelles)

long engourdissement où l'idéalisme suspect du cycle antérieur avait plongé l'art, ces pseudo-intransigeants avaient rétabli la notion de la véritable peinture.

On eut beau quereller ceux qui vinrent après eux sur la valeur du mot « impressionnisme » qui leur servait de signe de ralliement : il fallut bien reconnaître qu'à l'exemple des chefs de file de France, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, ils infusaient au vieux sang de la race une jeunesse et une fraîcheur admirables. Leur iniative fut d'exprimer avec sensibilité la lumière que leurs devanciers n'avaient pu encore que s'assimiler en d'approximatives notations. Toute la vision d'art en parut changée et le sens du tableau lui-même s'en trouva renouvelé : il s'accorda à la fois avec l'esprit scientifique et avec un affinement de la sensation.

La pénétration de la vision d'Ensor était extraordinaire ; tout le prisme se décomposait dans chacune de ses toiles ; leur picturalité était violente et émotive. Une saveur merveilleuse les appariait à des sensations gourmandes : elles évoquaient le faste des tissus, l'éclat des joailleries, l'automne, la femme et les fruits. C'était bien, chez ce peintre mâtiné d'anglais et de flamand, l'abandon à un art luxuriant, étoffé et miraillé, en attendant l'art clownesque et pince-sans-rire qui devait l'apparenter à un Hogarth et à un Goya. Les *Pochards,* la *Dame en détresse*, la *Coloriste*, les *Masques*, la *rue de Flandre à Ostende*, le *Salon bourgeois*, la *Mangeuse d'huîtres,* un très étonnant morceau digne du plus beau musée, symphonisèrent les recherches de ce rare, original et obstiné virtuose, en qui la faculté optique s'exacerbait si somptueusement.

Vogels se révélait poète du ton riche, doué de cet œil à facettes sur lequel se recomposant les faisceaux lumineux et qui est le véritable œil du coloriste. Il aimait les reflets miroités, les lumières furtives, les diaprures du prisme ; le floconnement de ses

ciels mouchetés de roses, de lis et de pervenches sur les jeunes verdures de ses printemps et les neiges de ses hivers, avait la grâce et la fraîcheur d'un bouquet qui s'écroule.

Presque tous s'accordaient dans une commune poursuite d'art et pourtant divergeaient sensiblement dans l'expression. La lumière particulièrement les attirait ; mais ils la restituaient avec une poésie différente : limpide et pâle chez Khnopff, elle se faisait diffuse chez Vogels, prismatique et aiguë chez Ensor, brillante et sèche chez Van Rysselberghe, reposée chez Schlobach, veloutée et matérielle chez Van Strydonck. Chacun s'en éblouissait selon le degré et le mode de ses aptitudes visuelles : elle jouait chez les uns en vives étincelles à la pointe de la rétine ; elle s'enfonçait comme un poignard de cristal dans la prunelle des autres ; et chez d'autres encore, elle coulait à la façon d'une large nappe tranquille et grasse.

Khnopff l'absorbait avec une douceur sereine, comme on se grise d'un vin d'or. *Le Village*, *le Garde qui attend* ont des grâces de clarté transparente et perlée. Ailleurs, comme dans cette toile déjà signalée : *En écoutant du Schumann*, le jour filtre en vibrations assoupies et voilées. On peut dire du peintre qu'il était surtout fait pour exprimer le mystère, les silences intérieurs, l'attente et le suspens d'une destinée. Son art est pour les intuitifs : la délicatesse du sentiment, chez lui, se cèle comme sous une pudeur d'exécution. Depuis, sa préférence devait aller à une étrange symbolique raffinée et hiératique. Dénué de passionnalité, mais pénétré d'une sorte de sens morbide de la Bête aux yeux pareils à des pierreries, aux lèvres comme une plaie saignante, il fut un créateur d'icones impassibles et algides, où Isis, Psyché et Vénus voisinaient avec la Circé d'un Burne Jones et la Salomé d'un Gustave Moreau. D'une tenue britannique, il pratiqua dès lors un art lapidaire et

JACOB SMITS, Moulin en Campine
(Coll. de M. Delloye-Orban, Bruxelles)

A. MARCETTE, Marine

hiératique. Cependant, de tout l'impressionnisme, Vogels se suscitait le plus flamand et le plus fleuri, si Ensor en fut le plus visuellement et le plus somptueusement peintre. Son art était subtil, aux reflets miroités, aux diaprures de prisme, aux tons moites et gras de chairs, de fruits et d'azalées.

Frantz Charlet, Schlobach, Van Strydonck, eux, mitigeaient la vivacité d'allures du groupe par une note disciplinée. Ils se proposaient adroits et concertés, intelligents à saisir le coup de lumière furtif, les imprévus de la notation, tel détail inusuel et pourtant intensif qui n'eût point frappé de moins subtils qu'eux. Ils étaient personnels plutôt qu'originaux et peintres d'honnête et beau labeur.

Charlet avait voyagé : son sens optique, très exercé, éveillé à la forme et à la lumière, restituait en traits nerveux et précis les images. La couleur était claire, vive, spirituelle : la mise en toile tenait du croquis et témoignait d'un peintre intelligent, facile et avisé.

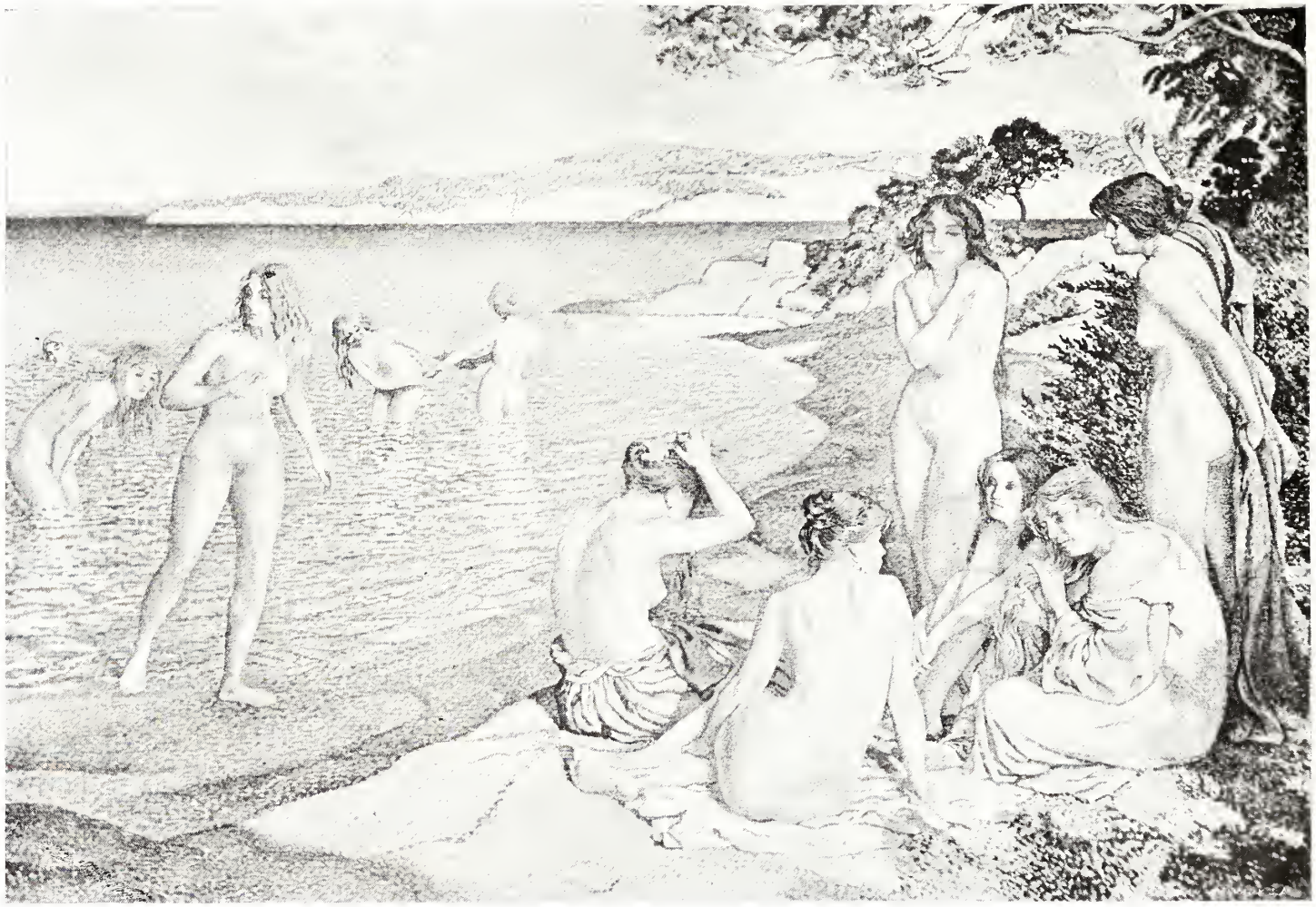
L'on goûtait, à côté, la distinction, l'élégance et la culture anglicisée d'un Willy Schlobach. Ses débuts avaient été saisissants : il avait exposé au premier salon des *Vingt* un paysage harmonieux et irisé qui signala la vision nouvelle. Aucun n'avait encore donné cette note de lumière filtrée, limpide, clarifiée par le miracle d'un œil frais, ingénu et sain. On s'étonna quand on le vit peindre ensuite des paysages d'enluminure, lustrés et miroitants. Esprit inquiet qu'un idéalisme un peu précieux devait pousser vers la figure, le peintre depuis s'est livré à un art de composition et d'allégorie, élégant, quintessencié, subtil et mièvre qui l'approcha de l'esthétique des préraphaélistes.

Théo Van Rysselberghe, qui allait devenir le plus symphoniste des pointillistes, avait commencé par un impressionnisme

mesuré et adroit. Il avait l'œil et la main « peintre » extrêmement, dessinait avec assurance et fleurissait sa palette de tons rares en bouquets : l'exécution était large, spirituelle, décidée et vivante. Un séjour qu'il fit au Maroc développa son luminisme; il en rapporta la chaleur et l'or d'une palette renouvelée. Il fut, depuis, le peintre fastueux d'une fête perpétuelle de la couleur et d'une façon d'illusionisme de la lumière. Celle-ci chez lui demeura rousse et orangée, comme brûlée de la cuisson trop vive de l'Orient. Quand, au retour, il eut à peindre la chair occidentale, il la transposa dans une gamme montée et qui gardait le coup de soleil des lointains.

L'un des premiers, il s'était rallié à la théorie scientifique de la division des couleurs ; mais tandis que Seurat et Signac l'appliquaient dans sa rigueur, il gardait de son indépendance naturelle une virtuosité libre où reperça l'optique de la race. On peut bien dire qu'ainsi Van Rysselberghe demeura flamand, avec une santé robuste et une griserie de la couleur qui déborda en des toiles de large vie sensuelle.

Il n'est point permis, au surplus, lorsqu'il s'agit d'un tel artiste, de formuler, au sujet du procédé même, une critique inconsidérée. Incontestablement l'œuvre, passée au philtre des couleurs vierges, fondamentales, perdit cette certaine lourdeur plombée que le mélange gardait chez les autres peintres : la lumière en parut plus subtile et plus déliée, mais du coup, l'ancienne coulée, la belle trame se rompit. On eut l'aspect d'un tissu décousu et dont le pointillé figurait les mailles défaites. A peu près le seul, Van Rysselberghe, du moins, sut conserver à la figure, souvent figée chez ses émules, le libre jeu de la vie. Elle eut chez lui l'action, le geste, l'attitude ; elle ondula avec rythme et souplesse; elle fut ainsi ramenée au sens des grandes plastiques.



Th. van Rysselberghe, L'heure embrasée

Théo. Van Rysselberghe, Dessin

Théo. Van Rysselberghe, Le collier d'ambre

Personne, dans l'école, n'avait encore peint la grâce et la force d'une page comme *l'Heure embrasée :* parmi la joie d'un ardent paysage, elle le révéla peintre de la beauté nue. Ce site adonysiaque où la chair en fleur chante une strophe d'éternité, attesta hautement son sens décoratif et son don de styliser. L'œuvre du maître, au surplus, est considérable ; il se rattache au naturisme des peintres de la Flandre. Par le portrait, le paysage et la figure, il demeurera parmi les témoignages précieux de l'évolution.

Dans des formats plus réduits, avec la simplicité attentive, patiente et tranquille des vieux peintres, un intimiste délicieux aimait fixer, au moyen d'un procédé qui touchant au pointillisme, l'atmosphère songeuse et recueillie des chambres où une âme médite, lit et travaille sous le poudroicement orange d'un rayon ou sous les carressantes lumières des lampes. Georges Lemmen fut le peintre du silence, de la pensée, de la confiance, de la vie discrète des choses dans un milieu tendre et familial. Une touche grasse, animée, bien flamande, distribue partout la sensibilité de la vie : ce sont des tons chatoyés soyeux, veloutés, duvets légers et fleuris pulpes sèveuses de fruits. Il s'en dégage comme une impression de sécurité et de bonheur qui fait le charme et la qualité de cet art.

Un jeune peintre soudain apportait une note d'art tourmentée. Ce nom de de Groux, illustré par un art sensible et humain dans la période antérieure, le voilà qui, au Salon des arts libéraux à Paris, ressuscitait à travers l'art émeutier et sauvage d'un fils en qui s'exaspérait la tradition paternelle. Il sembla que, chez Henri de Groux, la transmission de la race eût tourné au rouge et fermentât pour des visions d'humanité exaspérée. Dans quatre toiles, il se dénonçait épique, enfiévré d'images homicides, tout ruisselant de sang vermeil. Chacune de ces œuvres sembla avoir été abattue comme

avec la cognée dans la forêt de la mort : on sentit un idéal tragique, sous-entendant les mêlées, les larges plaies fumantes, les jets et les bouillons de la sève.

Une de ces toiles apparut surtout extraordinaire : l'artiste l'avait dénommée *Les Traînards, rêve après la bataille*. En un soir de glèbes piétinées, parmi un gâchis de sang et de boue, des reptations informes de larves semblaient vomies par la terre. D'affreux phantasmes laissaient l'hallucination d'un monde horrible et dévasté. Indéniablement l'idée avait du apparaître ainsi au peintre : il avait gardé à l'œuvre le caractère de symbole furieux qu'elle avait pris en s'offrant à sa pensée. On fut loin des pauvres carnages de troupiers symétrisés par les peintres spécialistes et des aspects de champs de bataille inspirés des massacres de poupées de foire. Pour la première fois quelqu'un représentait la guerre. Cela suait la malédiction et la panique : les anges noirs présidaient à la grande morgue des peuples et on n'entendait rien qu'un épouvantable silence de bouches béantes où la mort avait mis ses poings. Jusqu'à la peinture, avec ses tonalités mortes et ses putridités livides, s'appariait à du silence et de l'effroi peints : tout évoquait un jardin de fleurs vénéneuses et pestilentielles.

Ailleurs, dans le *Meurtre*, un sombre et véhément paysage tourmenté comme l'âme même de l'assassin, semblait étendre autour du geste rouge la réprobation de la nature. L'humanité furieuse hurlait là séculairement; le meurtre de Caïn revivait dans la fatalité de la bête à jamais déchaînée chez la descendance. Ce fut encore la même conception d'art violent et suggestif dans le *Pendu*, l'homme expirant parmi l'incendie d'une lumière fabuleuse, les fracas d'un orchestre de couleurs donnant la sensation d'un congestionnement des artères dans le vertige suprême. On se

Henry De Groux, Le Christ aux outrages
(Coll. de M. J. Darreau à Paris)

trouva en présence d'une intellectualité rare chez qui parut se refléter l'outrance poétique d'un Verhaeren.

Henry de Groux, à quelque temps de là, devait renouveler l'étonnement et l'admiration en exposant son *Pèlerinage,* une étonnante polychromie barbare, conçue en manière de grande fresque, et un *Christ aux outrages* acerbe et torturé qui, une fois de plus, confirmait l'impression d'un instinctif et d'un primitif recommençant l'art à travers une sorte d'hallucination.

Il ne se peut indiquer ici que des aspects brefs de cette production touffue aux visions rouges, aux mouvements d'âme tumultueux, aux fumées d'ivresse, de démence et de sang. Elle a l'effroi, le vertige et la colère ; elle est comme hantée du mystère de la vie et des destinées. Elle se complique étrangement de mysticisme, d'horreur et de sensualité ; elle a la spontanéité véhémente d'une création en qui fermente un moût sauvage. « Mon rêve est de faire des choses qui se meuvent, m'écrivait-il récemment; ce qui m'intéresse très particulièrement, sinon le plus, c'est d'arriver à l'énonciation plastique la plus puissante du mouvement. » Ce n'est là, toutefois, qu'une des formes extérieures d'un si étrange esprit. Il a peint le rêve, le mystère, la douleur, l'effroi; il a peint surtout, à travers les aspects du monde, les états de son âme convulsive et passionnée. La légende, l'histoire, même le portrait lui furent matière à extérioriser un songe d'héroïsme et de beauté qui le met très haut parmi les grands imaginatifs de ce temps.

L'élan communiqué par cette générale passion d'un art personnaliste se transmit à un petit groupe de l'école anversoise. Abry, Hagemans, Crabeels, Meyers, Vandevelde fondaient, au commencement de 1887, l'*Art indépendant,* dont la première exposition suscita, dans la vieille cité académique, des colères

pareilles à celles qui, tout d'abord, avaient accueilli les premiers salons des *Vingt*. Elle attesta la sûre action des doctrines nouvelles dans un milieu jusqu'alors fermé à l'évolution. Celle-ci partout se communiquait aux jeunes esprits avec un attrait incompressible. Irrémédiablement elle rompait le cercle des anciennes routines : elle correspondit à un élargissement de tout le domaine intellectuel.

Le pays lui-même avait changé jusque dans les configurations matérielles de ses grandes villes. Au vieux Bruxelles gardant une physionomie bourgeoise et populaire, mi-assoupi en des coins de béguinage, tassé à l'étroit dans un périmètre légendaire, passant les ponts pour atteindre au cœur historique de la cité, cette glorieuse place de l'Hôtel de ville où de tout temps, à bouillons sonores, chanta, gronda, coula le sang des hommes, avait succédé une vraie capitale percée d'artères immenses, comme pour faciliter la Joyeuse entrée de l'esprit du siècle, annoncé par ces ambassadeurs de l'idéal nouveau qu'avaient été les proscrits de l'Empire. Anvers, de son côté, devenu l'un des grands ports du monde, rêvait l'hégémonie. Déjà métropole commerciale, elle se qualifiait, par surcroit, de métropole des Beaux-Arts. Un peuple d'artistes y vivait de l'or tombé de l'escarcelle des grands négociants. Ceux-ci s'enorgueillissaient de perpétuer la lignée de ces fastueux marchands du temps de la Hanse qui vivaient dans des palais encombrés d'art et se rendaient à la Bourse en costumes d'apparat, précédés par les rues de joueurs de violes et de flûtes. Bruxelles et Anvers devinrent les deux foyers de l'art national.

En pays flamand, aussi bien qu'en pays wallon, une jeunesse, plus nerveuse et plus cérébrale que celle qui avait fondé la nation, une jeunesse tourmentée du mal des transformations, répugna au bon sens, à la jovialité, à l'intellectualité un peu obtuse des ascendants. Aux activités de la période constitutive, succéda un

A. Delaunois, Intérieur d'église
(Musée d'Ixelles)

HENRY DE GROUX, Jules César

R. PICARD, Waterloo... la débâcle
(Coll. de M. Ed. Picard, Bruxelles)

état des esprits portés vers la conjecture, le rêve et l'idéal. D'une terre jusque là réfractaire aux lettres maintenant germait une littérature, un art de poètes et de prosateurs, qui devait trouver sa correspondance dans les autres arts. Une floraison vaste de jeunes talents donna l'impression que les énergies de la nation, jusque là industrielles et économiques, s'étaient transportées dans le domaine de l'art le plus expressif, le plus fier et le plus délicat qui soit au monde. Aucun pays peut-être n'avait offert un exemple plus émouvant de jeunes hommes faisant à l'idée, à l'idéal, aux lettres le sacrifice de leur esprit et de leur vie. Sans éditeurs, sans argent, sans publics, décriés ou ignorés, ils rimaient et faisaient des livres.

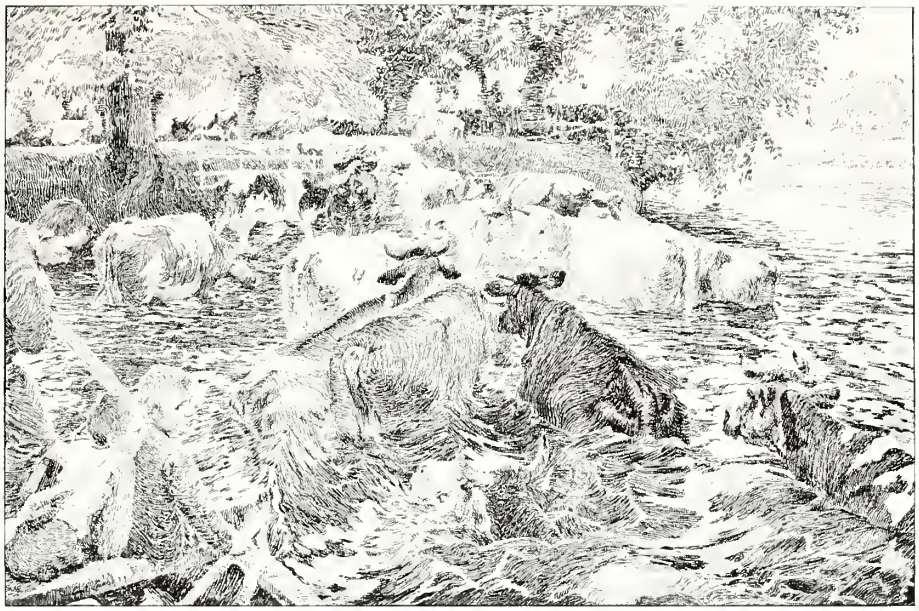
Logiquement l'art littéraire, chez les plus grands, apparut d'abord plastique et coloriste. On vit renaître la grande fête des symboles païens qui fit la joie des maîtres de Flandre. Ce fut l'expression d'un tempérament d'outrance et de sensualité dans le verbe, les images et le rythme. Elle correspondit à la renaissance de la peinture.

---

## CHAPITRE V.

Ç'aura été le rôle du paysage en ce siècle d'accoutumer l'œil à une recherche plus subtile de la vérité d'impression. On sentit la nécessité d'une perception différente de la vision antérieure. Il fut l'initiateur et l'annonciateur de ce sens tout moderne des intimités de la vie réfléchie à travers une personnalité consciente. La lumière des espaces, entrée par cette grande fenêtre, éveilla l'esprit à des sensations encore inéprouvées et basées sur l'émotion immédiate de la nature.

Une évidence qui n'est d'abord que locale et particulariste, finit par se développer au point qu'on ne peut plus vivre même dans une vérité relative. Après avoir vu renouveler les aspects physiques de la terre, on s'aperçut qu'une transformation correspondante devait s'appliquer à l'homme. Au contact de ce naturisme qui restituait au paysage l'air, la clarté, le vent et comme le rite ostensible d'un vaste panthéisme, un aspect nouveau d'humanité se manifesta. La chair parla son cri, le sang monta à la peau, l'homme recommença à vivre. Le souffle, la race, la vie qui n'avaient été qu'à fleur de papilles, le gonflèrent aux racines. On était parti de la graduelle émancipation du paysage pour aboutir à l'identification de l'être humain exprimé dans sa sève, sa condition, son temps et ses milieux. Courbet, en peignant le peuple et la bourgeoisie, sous une forme moins anecdotique que collective et sociale, un des premiers eut la clairvoyance nette des précurseurs,



E. Claus, Vaches traversant la Lys
(dessin pour son tableau du Musée de Bruxelles)

E. Claus, Rue de village
(Coll. de M. Bour, Paris)

mais peut-être la subtilité manqua à ce grand peintre de vision trop stricte, pour assouplir jusqu'à une vie supérieure les truculentes natures mortes qu'il taillait dans la réalité immédiate et qui demeurent le caractère général de son œuvre.

Ce n'est qu'un peu plus tard que des artistes apparaissent, incomplets encore, avançant pas à pas, cherchant cependant déjà à particulariser l'individu dans sa mobilité, son type, ses contingences, tel moment de la durée, telles enveloppes de la lumière surtout qui le révèlent évoluant en un point déterminé de l'espace. La théorie des ambiances du même coup se précise ; la figure peinte absorbe enfin par ses pores l'air respirable ; l'élément atmosphérique, condition de l'essor des organismes, pénètre le tableau, l'aérise et lui donne la vie. Voilà le principe moderne nettement posé : sans doute l'homme ne se montrera longtemps encore que sous l'apparence d'un certain geste extérieur ; il faudra fouiller plus profondément pour toucher en lui l'âme, l'humanité et le siècle. Mais l'art, comme la nature, lui fournit d'abord le moyen d'exister organiquement. Il respire, il irradie, la lumière flotte autour de lui comme de la vie sensible : elle semble la projection de son moi pensant au dehors.

La lumière ! Grand moment dans l'art ! Elle nait du paysage et par degrés elle s'étend jusqu'à l'individu. Elle fut pour la figure ce qu'avait été d'abord le paysage pour l'art, une accession à la vérité plus adéquate. La révolution, commencée par un affinement encore sommaire de la vision matérielle, s'accomplit à mesure dans la perception du monde intérieur. De l'exercice toujours plus développé de la faculté optique se déduit à la longue le sens des mobiles particularités de la vie dans toutes ses manifestations. On a compris que là résidait par excellence la différenciation avec la tradition, qu'il n'y avait de sûre conquête que dans les voies

qu'ouvrait cette notion nouvelle de la lumière, enfin que par là on aboutissait à l'expression d'une conscience d'art plus déliée et vraiment moderne. C'est la lumière qui caractérisera, dans l'évolution, la période transitoire à laquelle nous touchons ici.

Ce fut toutefois l'erreur de quelques maîtres de croire qu'elle puisse être un but; elle n'est, dans le portrait et la figure tout au moins, qu'un moyen pour atteindre à l'expression de l'infiniment multiple physionomie d'une époque et sensibiliser l'âme et le geste contemporains. Toute la modernité de l'art, enfin, n'est pas dans la lumière seulement : celle-ci n'est qu'une de ses séductions irrésistibles et une de ses plus essentielles ingéniosités.

L'art, qui d'abord avait été purement représentatif et objectif, se sensibilisa sous l'action de cet agent nouveau jusqu'à être une expression immédiate de la personnalité humaine dans ses rapports avec la nature extérieure. C'est par la lumière qu'on prit contact avec les forces qui nous entourent et comme elle est l'âme même du paysage, elle détermina la genèse d'un art de la terre qui renouvela la notion des choses connues. Ce fut mieux qu'une renaissance, ce fut la naissance d'une sensibilité nouvelle appliquée aux aspects de l'univers.

Dans un village, au bord de la Lys, un peintre commençait son évolution vers la lumière. Émile Claus, après s'être cherché laborieusement à travers des genres divers, portraitiste, peintre de genre, peintre ethnique, avait fini par se cantonner à Astene, entre Gand et Deynze. Ce fut là qu'il s'éveilla au sens sacré de la vie des arbres, du ciel et de l'eau : ce fut là aussi que son âme prit connaissance de la beauté religieuse qu'il y a dans le geste du laboureur, du semeur et en général de tous les hommes qui travaillent à la terre. Il se mit à peindre la chaumine, les sillons, la rivière qui passe au bout du champ, la voile où souffle

Emile Claus, La récolte du lin
(Musée de Bruxelles)

Carl Nijs, Portrait du peintre Francis Nijs (dessin)

Théo. Verstraete, Honsweerd (dessin)

le vent du large. Il peignit la moisson, les labours, les semailles, le sarclage, la fenaison. Le globe tourne cependant que le lorandier dirige sa charrue selon la courbe du soleil, que les femmes, se traînant sur les genoux comme des bêtes mutilées, nettoyent le champ, que le calvanier ameulonne ses gerbes et que mûrit, dans la plaine blonde, le lin antique, fortune de ces territoires humides.

Ce fut pour lui le travail préparatoire à son grand œuvre naturiste. Claus graduellement cessa d'anecdotiser le paysage en lui donnant un caractère industriel et précis pour s'attacher à sa synthèse, à ses palingénésies, à sa forme d'éternité. Il se trouva que la campagne des Flandres, jusque là exprimée en force par des maîtres épais, redevint la vie claire, frémissante, somptueuse d'un vaste bouquet de nature.

Émile Claus fut le zélateur d'une modalité qui n'avait point encore eu d'expression chez nous. Il peignit le poème des saisons et des heures. Il eut à un degré inégalé l'ivresse de la grande mère verte comme dans les cultes antiques. Ce Flamand, né dans un village de Flandre, à Vive-Saint-Éloi, sembla d'une âme paienne ressusciter les fêtes heureuses qui magnifiaient la splendeur du monde. Anthestéries, panathénées, ambarvalies furent les rythmes de sa peinture : il révéla la mentalité d'une panthéiste des âges jeunes de la terre. Son art est bon, franc, honnête : un clair esprit, aidé de sens étonnament aigus, compose ici avec l'air, la lumière et le vent, des églogues toutes fraîches de matin, des idylles où rit le grand rêve enivré des hommes.

Il semble que l'air humide et brillant de la Lys, pareille, entre ses berges fleuries, à une lumière liquide, ait eu sur de telles prunelles un effet lustral : l'ombre, elle-même, s'illumina et fut de la clarté mineure dans les fêtes ardentes de la planète. On entendit crépiter au soleil la mare, les bourgeons, les roseaux et le froment.

La lumière fut au bout des branches comme une fleur de sève et de vie. Le verger ondula sous ses houppes d'argent, le champ palpita, l'arbre eut un cœur, la tache miraillée des aumailles fut la complémentaire de l'infinie diaprure de la terre. Le prodige toujours était l'unique lumière : elle filtrait des nébulosités du ciel; elle bruissait jusque d'entre les frimas. L'hiver même ne l'éteignait pas, elle gardait sous le prestige filigrané dont la décorait un art plein d'illusion, des airs fleuris de printemps.

Personne avant Claus n'avait exprimé cette grâce des choses. Son don, en effet, n'est pas la force : il n'a ni la puissance calme d'un Courtens, ni l'énergie concentrée d'un Heymans. Il vibre d'une nervosité fine et subtile : tout chez lui aboutit à un charme d'images souriant, délicat et sensuel qu'il dégage comme un magnétisme.

Nul saut brusque : son développement est harmonieux. Il fait d'abord le paysage qu'on faisait à Anvers : la brusquerie mâle d'un Verlat le conquiert; et tout à coup une clarté lui vient de Bastien Lapage, passagère, mais qui l'initie à des procédés plus déliés. Il séjourne ensuite à Paris; le naturisme de Monet, Sisley et Pissarro est pour lui l'éveil. Il ne les imite pas : il s'empreint de leur exemple. Il suffit pour que cet art merveilleux le pénètre comme la lumière même. Il s'en éblouit et par étapes finit par s'égaler à lui. Claus ainsi fut le luministe qui fit pour la terre de Flandre ce qu'avaient fait ses devanciers pour la terre de France.

Sitôt que le sens de la vie s'est élucidé pour lui, il se déprend de tout ce qui n'est pas cette existense au sein des champs, d'où lui doit venir l'exclusive beauté de son art. Il déserte la ville; il s'établit sur les bords de la Lys, à peu de distance de la contrée où, tout enfant, déjà il aimait à brouiller les couleurs. Avec les ans, la maison s'agrandit, l'atelier spacieux et clair rejoint la salle à

THEO. VERSTRAETE, l'enterrement en Campine
(Coll. de M. Charlier, Bruxelles)

manger. Par de larges verrières s'aperçoit un pays bucolique aux longues prairies vertes, aux files de peupliers bordant des fossés, aux champs de betteraves et de navets lustrés de clarté humide. C'est une nature simple, égale, agricole : la terre y est légèrement cendreuse et violette et n'a rien des limons épais du polder flamand : son charme ne se fait sentir qu'aux âmes pacifiées ou restées doucement mélancoliques.

La mélancolie avait été le caractère des œuvres du peintre, au début de son séjour aux champs. On se rapelle cette importante toile de la *Récolte des betteraves* qui signala ses premières ardeurs et où il prit si résolument contact avec la terre et les terriens. Le rude novembre souffle par la plaine, des nuées ardoisées limitent l'horizon et un peuple d'hommes et de femmes, aux peaux couperosées de bise, extraient les énormes pivots d'un ton vineux ou soufré. La toile était vaste, bien ordonnée, franchement rurale, avec des types étudiés sur le vif. Elle s'appariait, pour les dimensions, à une autre grande toile antérieure, un *Combat de coqs,* traitée avec un scrupule minutieux à la Holbein.

L'artiste, depuis, s'en est tenu à des formats plus mesurés. Ceux-ci suffisent à son sens concret des choses, au don qu'il a plus que personne de resserrer la matière d'art en dégageant une sensation plénière de latitude, d'heure et de saison. Il est, du reste, le poète de toutes les heures du paysage, heures légères et molles du matin, heures pesantes du midi, heures frémissantes et voilées des vesprées. Le chœur des saisons alterne ici, le tendre printemps de la Flandre, plus vert et plus mouillé qu'ailleurs, l'été vermeil des grands « kauters » du bord de l'eau, l'automne si vite dépouillé par le vent de la mer et cet hiver des petits villages aux toits bas et toisonnés comme des moutons de neige.

Une âme confiante et heureuse y déroule une sorte d'ode

continue à la joie ; même au cœur du rude hiver, elle garde une flamme claire. C'est la particularité de cet art d'être une action de grâce et un hymne ; il célèbre les renaissances dans l'harmonie et la durée ; il louange la lumière, les semailles, les moissons ; il exalte la terre dans sa forme antique et éternelle. Chez Emile Claus, d'ailleurs, la figure et l'animal ne se séparent pas des ambiances atmosphériques et végétales. C'est encore du paysage régi par les mêmes forces centrales et constantes. Le rustre, le pacant y apparaît le frère des faunes, des satyres, des êtres allégoriques enfoncés à mi-corps dans les primitives animalités. Telle est la prédominance de son amour pour la terre que même ses portraits apparaissent de la belle matière solide rappelant des fleurs animées ou de puissants animaux selon qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. A plus forte raison, la bête est chez lui comme un produit naturel sorti des matrices du sol à l'égal d'une plante ou d'un arbre dont elle a les racines et les sèves. Il y a dans les *Vaches passant la rivière,* au Musée de Bruxelles, la tache vivante et bariolée d'un vaste jardin épanoui au soleil.

Claus ne se lasse pas de peindre ces analogies ; ses toiles sont un prétexte à exalter la beauté et la fécondité de la terre par les plus rares sensualités de la couleur. Il fait un art fleuri et qui sent bon. Les femmes particulièrement devaient s'en éprendre et témoigner d'une réelle ardeur de disciples. M^mes^ Marcotte, de Weert, Robyns, Montigny laissèrent paraître des dons charmants et naturels, où, au début, sa maîtrise parut se refléter. Elles en gardèrent le sens délicat et frais de la lumière, le goût de l'intimité des choses et cette sensibilité de l'art du paysage où se prolonge un rêve poétique.

Le contraste apparut saisissant avec l'art mélancolique et grave d'un Théodore Verstraeten et d'un Albert Baertsoen. Le

ALBERT BAERTSOEN, Le dégel à Gand
(Musée du Luxembourg, Paris)

A. Baertsoen, Maisons grises sur l'eau
(Coll. de M. Rouché, Paris)

Fr. Charlet, Les maisons dorées, à Bruges
(Musée de Gand)

premier avait dit avec émotion et force le mariage de la glèbe et du paysan, l'âme grise des hameaux, le silence sous le tremblement des étoiles. Il fut le peintre attendri des êtres de la campagne. On sent qu'il vécut intimement de leurs peines de leur labeur, de leurs accalmies précaires. Une poésie naturelle, une exécution simple et forte, l'absence de toute virtuosité signalent sa manière robuste et cordiale. Une ruralité franche émane de ses paysages, l'âme même de cette Campine où l'air s'empreint d'une odeur de tourbe, de fumée de bois et de navets cuisant dans l'âtre.

Un séjour qu'il fit en Zélande l'induisit à peindre, dans leurs jardins émaillés, les jolies filles de ce pays où les femmes, sous leurs antennes de cuivre et leurs guimpes ajourées ont l'air de gorgiases poupées lustrées au vermillon. Ce ne fut qu'un passage : il revint plus assidûment à ses campagnes de dilection, à ses levers de lune argentant la lande, à ses bucoliques. Telles de ses pages, *l'Enterrement*, le classe en outre parmi les peintres les plus sincèrement émus de l'humanité des champs.

Baertsoen, à Gand, peignait des eaux mortes de canaux, des berges givrées par l'hiver, des silences de vieilles maisons, une Flandre de béguinages, de petites gens et de petits métiers. La probité et la sûreté de son art étaient admirables ; il perpétuait une tradition sans mécompte ; il s'apparentait au métier solide d'un Courtens, mais avec plus de profondeur. Son œuvre signale une personnalité studieuse, appliquée et difficle pour soi-même. Presque dès le début, celle-ci s'atteste dans les *Cordiers*. Il aima peindre Bruges, ses quais, ses ponts, ses ruelles, ses jardins d'asiles, ses petites places bordées de logis couleur d'ocre, sous de lourds toits de tuiles. Sa ville natale toutefois resta sa dilection constante : c'est elle qui lui inspira sa belle toile du Luxembourg, le *Dégel*, d'une si extraordinaire impression flamande. Une âme

dolente et close, un sens des tristesses provinciales s'en dégage intensément et s'accorde avec le mode simpliste d'une couleur égale, puissante et terne. Un tel art se soustrait volontairement aux gaités de la vie et de la lumière : il se conforme aux demi-teintes tombées d'un ciel plombé et nébuleux ; c'est un art de jours pluvieux, de fins d'automne et d'hiver.

On admira vers le même temps la maîtrise d'un Georges Buysse, sûre, vivante et forte. Tout de suite, il fut en possession de toutes ses ressources. Il eut l'éclat, la couleur et la puissance et il sembla ne les devoir qu'à lui-même. Il aime peindre les petits hâvres, des coins de marine, les eaux lourdes d'un canal à travers une lumière claire, limpide, heureuse. Quelquefois une rivière passe, reflétant une voile orangée entre des berges fleuries : le vent coule dans la campagne : les peupliers blutent d'oblique poussières vermeilles. C'est le jardin vert de la Flandre avec un peu de la joie d'un Claus. Même la neige et la symphonie des blancs s'irisent ici d'un prisme délicat où se marque une extrême sensibilité optique et que fait jouer, en ses roses tendres et ses mauves légers, la souple et robuste main d'un incontestable grand peintre.

Marcette, qui avait passé par l'école d'Artan, alors installé à Anvers, un assez long temps s'était rangé parmi les peintres gantois. Un des premiers, il peignit les tournants d'un canal, la perspective des pignons réverbérés dans l'eau, les reflets vermicellés d'une filée de lumière, au bas d'un quai.

Le Gantois Delvin tout à coup révélait une âme violente et brusque de grand peintre nourri de sang chez Géricault, Goya et Delacroix. Son sens de l'héroïsme éclatait dans des tauromachies où se vidaient des entrailles, où des chevaux pendaient comme crucifiés à la pointe des cornes, où un vertige froid passait dans une atmosphère de fureur et de massacre. Un revif d'hérédité

J. Delvin, Combat de chevaux
(Musée de Gand)

rouge suggéra comme un rappel de l'Espagne mêlé au fond flamand de la race.

Victor Gilsoul, à Bruxelles, triomphait dans des paysages limoneux et diaprés : il avait l'adresse et la science des vieux peintres : il exprimait la terre dans sa force, ses ombres et sa densité. Il savait composer une contrée comme les peintres du temps de Rubens : l'eau, les blés, le moulin, la grande route bordée de peupliers y combinaient une synthèse agricole et rurale. Plus simplement, d'une âme tranquillisée, avec un goût sûr et délicat du vallon, du taillis, des lisières de bois, De Greeff peignait à Rouge Cloître, près de Bruxelles : il disait le charme tendre et moyen de cette nature de demi-caractère où la roche n'affleure pas encore et qui n'a plus cependant la planitude prolongée de la campagne flamande. Rodolphe Wytsman, longtemps rechercha les grandes lignes sinueuses de la contrée qui, par de là la Hulpe, s'amorce au nerveux pays wallon. Plus tard, s'étant fixé à Linkebeek, il aima peindre le joli mouvement du bassin de la Senne. Un ruisseau, les hauts peupliers, la courbe du vallon, les toits d'un village derrière un rideau de feuillages, le renflement léger d'une plaine aux horizons profonds s'enveloppent, chez lui, d'une lumière tendre et silencieuse. L'éclat et la force du ton, l'ampleur joyeuse du paysage, l'or et le sang des floraisons, au contraire, signalaient la fraiche et franche maîtrise de M^me^ Juliette Wytsman.

J'aime citer ici encore l'abondante, alerte et habile production de Maurice Hagemans, d'une virtuosité si preste et si émaillée, les paysages des deux Van Leemputte, ceux de Francis Nys et de Franz Simons qui, au début, révéla une si réelle puissance, les vives notations de Théodore Hannon qui parfois sut mettre dans l'éclat et l'esprit de sa peinture quelque chose du scintillant génie

de ses *Rimes de joie*. Bien qu'on se soit à regret interdit ici, sous peine de sortir des limites proposées, une étude sur les genres dérivés de la peinture à l'huile, peut-être pourrait-on tout au moins signaler l'extrême mérite de ce groupe des aquarellistes où brillèrent si coutumièrement, parmi tant d'autres, Stacquet, Uytterschaut, Cassiers, Alf. Hubert, Constantin Meunier, Verdyen, Marcette, Léon Abry, Hagemans, Armand Heins, Hoetericx, Eugène Smits, Jakob Smits, Binjé, Delaunois.

Alfred Verhaeren, ce coloriste sanguin, répercutait dans ses coins de chapelle et ses natures mortes la luxuriance matérielle et gourmande d'un Dubois. Franz Binjé, d'un métier habile à l'empâtement et au truellage, martelait une matière chaude et calcinée. A côté d'Euphrosine Beernaert qui fut une fertile et renommée paysagiste, Georgette Meunier, Berthe Art, Alice Ronner, Marie de Bièvre brillaient dans la peinture de fleurs et d'accessoires. Delsaux, à la fois mariniste et terrien, truellait avec emportement de pleines eaux, des hâvres, des bois, des coins de ville et des horizons nébuleux. Marcette tout à coup conquis par la marine, d'une technique adroite, ingénieuse et souple, déchaînait la bourrasque ou prismatisait la fluidité hyaline des grands ciels de mer. Georges Morren, esprit ingénieux et multiple, tout en s'appliquant à l'art décoratif, modelait en gammes fleuries des chairs de femme avec un sens de la grâce jeune et blonde. Un don sensuel et délicat émanait de la figure, du paysage et de l'heure et n'était pas sans évoquer le charme insinuant des tableaux de Renoir.

Morren appartenait à ce groupe de jeunes anversois, qui avaient répudié l'antique doctrine académique. Il devait, comme Henry Van de Velde, manifester un esprit imaginatif et fertile dans le jeu des formes et des tons appliqués à l'image, au bijou et au meuble. Mais Van de Velde, qui avait débuté dans la peinture,

V. Gilsoul, Tournant du canal de Bruges

A. Verhaeren, Intérieur d'atelier
(Musée de Bruxelles)

G. Buysse, L'église de Wondelghem
(Musée de Gand)

fut, à côté du véritable inventeur, le maître architecte Victor Horta, le propagateur de tout un art de la maison où d'autres le suivirent sans l'égaler. On peut dire de lui qu'il réalisa une synthèse ornementale et l'accorda au sens du bonheur domestique. Sa part d'initiative fut d'extérioriser des nuances de sensibilité particulières en leur conférant par analogie le mouvement et la vie des formes. Il fut le constructeur et l'ordonnateur d'une habitation idéale en correspondance avec des goûts et des inclinations déterminés. Tout s'y combina harmoniquement et comme le tableau est encore un des modes de la décoration, il le fit servir de complémentaire dans la recherche des éléments qui concourent à assurer l'équilibre de l'âme.

Van Rysselberghe, Lemmen, Hancart, Crespin, Combaz, Wytsman, F. Gaillard, Henri Meunier, Privat Livemont, Francis Nys, avaient eu leur large part dans les applications dérivées de l'art nouveau qui embrassait tous les autres. L'*Esthétique*, en le plaçant en regard de l'invention du peintre et du sculpteur, révéla le génie captivant et familier dont se renouvelait, sous ses pousses en tous sens, le spectacle de l'existence quotidienne. Une joie inconnue embellit le home, et jusqu'à la rue, égayée par le clair bouquet des affiches, devint un plaisir pour les yeux.

Des peintres d'intellectualité maintenant naissaient : on eut à peu près en même temps Delville et Levêque. Tous deux attestèrent dans l'art et l'idée une rare culture; leurs esprits étaient combatifs et enflammés; ils promulgaient leur idéal d'art par le pinceau et le défendaient par la plume. Ce fut le signe d'un renouvellement de la mentalité du peintre en Belgique. Quand Delville publia son *Frisson du Sphynx*, on vit que ses vers reflétaient l'éclat et la subtilité de son art. Il y apparut l'âme ardente et noble, nourrie de Renaissance, qu'il était dans son

œuvre peinte. Levêque à son tour publia un livre de chants, *Au cours des âges*, et on admira que ce beau poème d'humanité et de nature fût implicitement contenu déjà dans ses tableaux. Ils furent l'un et l'autre d'exceptionnelles cérébralités, tourmentées par de multiples et hautes aspirations, sans correspondance parfois avec le sens clair, normal, précis du tableau.

« L'art est l'aristocratie des formes exprimant la tradition des pensées », avait énoncé un peu nébuleusement, lors du sixième salon de la Rose-Croix du Temple et du Graal, le sar Péladan. Ce fut le credo des néophytes de Belgique. En 1894, sous les auspices du groupe d'études ésotériques Kumris, s'organisa une exposition d'art idéographique. On y vit, parmi les peintres, Edm. Baes, Donnay, Doudelet, Frédéric, Montald, Titz, Levêque et Delville. Bientôt après, celui-ci, proclama la nécessité d'un groupement nouveau : les Salons d'art idéaliste prirent naissance. Ce fut la croisade pour ce sens de la beauté qu'on jugeait perdu. « Voulant par là réagir contre la décadence, contre la confusion des écoles d'art réalistes, impressionnistes et libristes, formes dégénérescentes de l'art, les Salons d'art idéaliste arborent comme principes éternels de la perfection dans l'œuvre : la Pensée, le Style, la Technique ». On décréta de bannir « la peinture d'histoire, à moins qu'elle ne soit synthétique, la peinture militaire, toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique, le portrait s'il n'est pas iconique, les paysanneries, les marines, les paysages, l'humorisme, l'orientalisme pittoresque, l'animal domestique et de sport, les tableaux de fleurs, de fruits et d'accessoires ». La nature, sans laquelle, à aucune époque, il n'y eut d'art humain et sensible, le visage de l'homme, le spectacle de l'univers dans ses images permanentes, furent ainsi éliminés.

C'était le temps où quelques-uns comprenaient Mallarmé,

Photo P. Becker, Bruxelles

A. Levêque, Les ouvriers tragiques. Triptyque
(Musée de Bruxelles)

artificieux et redoutable artiste dont l'art fut une algèbre. D'absconses poètes se glorifiaient d'être qualifiés symbolistes. Wagner livrait en pâture à ses monstres les faibles esprits que l'Oiseau de la forêt égarait dans l'énormité farouche de ses mythes. Il arriva que, par besoin de s'orienter vers l'autre chose décevante qui est un des signes de la maladive inquiétude des esprits, des disciples nombreusement adhérèrent au rite nouveau. Ce fut, parmi d'autres, Artot, Boulenger, Ciamberlani, Goossens, Jules du Jardin, Gustave Max Stevens, à peu près à leurs débuts. Le principal éclat cependant se reporta sur l'initiateur et sur son principal émule, Levêque. On put voir successivement, dans le *Cycle passionnel*, les *Trésors de Sathan*, *Impéria*, la *Fin d'un règne*, l'*Amour des âmes* et cette grande toile, l'*École de Platon*, la discipline et l'erreur de ce théoricien qui entendait soumettre la peinture à des visées d'ésotérisme et de théosophie. Le don des évidences, de la vie et de l'expression s'en ressentit. On fut dans l'abstrait et le transcendental. Ame fiévreuse, sèche et scolastique, l'artiste manifesta cette contradiction de vouloir exprimer, dans un art positif et optique, la pensée pure. Il en devait résulter le cas d'une sorte de théologien de la peinture, dogmatique, adroit et érudit, plus théoricien que technicien. Nulle sensualité, mais une mentalité précise, catégorique, spéculative, une personnalité faite d'étude, de méditation et de persévérance plutôt que d'instinct et de spontanéité, un artiste supérieur volontairement soustrait à la splendeur visible du monde, à la matérialité riche des choses, à la prééminence de la répercussion physique dans les conditions de la vraie peinture. Personne ne se montra plus éloigné de son temps, de l'espèce d'humanité à laquelle il appartenait, du rôle social de l'artiste dans la vie actuelle.

Avec Levêque, on toucha parfois de plus près au réel. Il

vivait dans le songe et la chimère ; mais il séjournait aussi dans la vie. Il aima manier de la substance vive. Son lyrisme abondant et épique l'inclina à des images de haute humanité. Sa vision d'art offre le phénomène d'être à la fois jeune et antique, érudite et spontanée, jaillissante et réfléchie. Elle demeure appliquée aux formes antérieures, mais les assemble dans des modalités spirituelles qui expriment des aspects de vie légendaire, contés par un homme de ce temps, avec le goût du mystère, de l'héroisme et de la beauté. Symbolisme, idéalisme et naturisme s'y allient dans un état d'esprit original et insoumis qui volontiers s'énonce avec outrance.

J'ai pu écrire, dans le propos liminaire de son livre de vers, qu'il m'apparaissait un très curieux et personnel imaginatif, congestionné de formes, de rêves et d'idées. On le sent nourri de la moëlle des lions : il a été à l'école d'Eschyle, de Michel-Ange, de Shakespeare et de Rembrandt. Ses œuvres dénoncent la force et la volonté, l'orgueil et l'assurance. Une humanité de meurtre et d'amour y râle dans les fleurs et le sang : les affres tragiques, la ruse et l'innocence en sont les éléments; c'est bien l'âme fière, violente, individuelle des artistes de la Renaissance. Si elle consent à s'agenouiller devant les dieux, elle n'a foi qu'en elle-même. *Job, Circé, le Triomphe de la mort, les Portes de l'enfer, le Dante, la Parque, les Ouvriers tragiques* (au musée de Bruxelles) ont, dans cet œuvre inégal, suggestif d'états d'âme mobiles, le mouvement soudain, farouche et noble de l'instinct et de l'intellectualité la plus riche. N'y cherchez pas la grasse pulpe flamande, l'onction du métier, le goût de la belle matière ; l'accent et le nerf de la wallonie percent ici à travers un art qui, comme chez Delville, est plus encore linéaire que peintre et coloriste.

Émile Motte s'affilie à la même souche : il est wallon comme

J. Delville, L'École de Platon
(Académie des Beaux-Arts, Bruxelles)

eux ; la structure de son cerveau implique la combativité, l'orgueil et la foi. Son art est théorique et sévère ; il aime l'énoncer en formules verbales dans des pages de critique. Il semble que son caractère permanent soit de viser à l'expression par le style : le sien ne se peut confondre avec aucun ; il est archaïque, noble et contenu. Même la grâce des femmes apparaît chez lui émaciée, rigide, plus expressive des qualités de l'être intérieur que du charme de la vie sensible. Peut-être elles n'ont point oublié les madones, les séraphins et les belles saintes aux lys d'argent des toiles liturgiques, ainsi qu'il se vérifia dans le groupe de *Famille placée sous la protection de Saint Georges et de Sainte Catherine.* Le peintre l'avait conçu selon le rythme des tableaux votifs avec l'ordonnance qu'y eût mise un primitif. Une impression grave et discrète en résultait, exaltant l'union et la constance familiales. Ce fut une apogée dans l'œuvre de cet artiste ponctuel, appliqué, hermétique et qui se défendait contre le siècle en ne prenant conscience que de lui-même. Il apparut qu'il cultivait ses différences avec une confiance têtue dans son art, sans se laisser détourner par le goût du succès. On vit ainsi dépassées les promesses qu'avaient fait naître les *Vierges folles* (Musée de Mons). Il mérita depuis de prendre sang au Musée de Luxembourg : son *Étude autopsychique* l'y classe dans une forme d'art nette au dessin buriné, aux patines mortes et serties qu'aimait le Greco.

Avec Doudelet, nous renaissons à la grâce fleurie, au mol et tendre idéal peint des Flandres. L'âme d'un Maeterlinck fraternisa dans l'inépuisable caprice imaginatif de ses jardins d'amour, de ses tournois, de son art de vieux lieds et de légendes. Ce grand poète avait été pour lui l'éveilleur d'une certaine spiritualité austère et gothique qu'il exprima en des planches auxquelles il donnait l'air d'anciennes xylographies, avec quelque chose de la symétrie

rigide des premiers graveurs sur bois. Quelques siècles plus tôt, il eût pu illustrer les *Noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable.

La couleur, toutefois, sensibilisa cet art qui fut pareil à un conte infini des âges. Une poésie tendre, imprécise, émotionelle, lointaine y règne, teintée de mysticisme, chimérisée par le songe et la fantaisie. C'est le don charmant d'un artiste qui réussit aux jeux de la naïveté et en garde comme une allure adroite et primitive. Il se créa un royaume romanesque et mi-réel où, d'une peinture émaillée et blonde de bréviaire, il exprima les visions heureuses et mélancoliques d'un contemporain de Memling. Il fut par excellence, avec Amédée Lynen, l'imagier d'une sorte d'état d'âme régressif et doucement archaïque, où se recomposa chez l'un une espèce de roman de chevalerie et chez l'autre le roman comique du pays flamand. Son art s'apparie à un livre d'heures où dans le profane, mais aussi dans le sacré, il prodigua la plus riche et la plus luxuriante imagination. Peut-être, parmi tant de vignettes où il excella, son œuvre peinte, envisagée dans sa généralité, garde une grâce d'enluminure. Cependant, d'un élan hardi, on le vit aborder de grandes compositions, des sujets d'un goût précieux et subtil, des concepts mystagogiques qui renouvelèrent les aspects de ce curieux et fertile esprit.

Imaginier, certes, Amédée Lynen le fut avec des dons non moins heureux et constants. Il semble avoir dessiné et enluminé pour sa propre joie, d'un esprit amusé de vieil homme de la race, les contes familiers du pays de la Bonne trogne et des francs Buveurs. Ce fut à la plume, au crayon et au pinceau, un maître conteur d'un art savoureux et pimpant. La bonhomie, l'entrain, la verve la plus déliée, le sentiment de la farce donnent à ses estampes l'accent d'une perpétuelle kermesse. Certains « tableaux vivants » auxquels il présida et que furent, en de récentes expo-

M^elle B. Art, Touffe de chrysanthèmes
(Coll. de Miss Collins, Londres)

H. Cassiers, Katwijk

sitions universelles, les restitutions archaïques de Bruxelles, d'Anvers et de Liége, avec leurs places, leurs ruelles, leurs cabarets et la bariolure de leurs cortèges, sortirent de cette même verve alerte et joviale où se retrouve la vie un peu grosse d'un peuple.

L'estampe en couleur, jusque là un peu dédaignée des peintres traditionnalistes, fit entrer l'art au jardin fleuri de la fantaisie. Nul n'y excella plus continûment que Cassiers; il avait rapporté de ses voyages la vision d'une Hollande heureuse, diaprée comme un champ de tulipes. Ce fut, comme chez Doudelet et Lynen, tout le talent qu'on pouvait avoir dans un art d'illusion et de demi-réalité. Il y prodigua, pour sa part, la vie et l'entrain d'un véritable inventeur et qui a gardé le sens clair de la plus fraîche peinture. On peut dire, en effet, que ses estampes sont d'aimables transpositions de tableaux, combinées et réalisées en peintre. Le mode coloriste en est vif, enjoué et franc : peut-être n'a-t-il d'équivalences qu'avec l'art des maîtres anglais. On le trouva si bien au goût d'un temps épris du « faux naturel » qu'il en résulta pour l'artiste une notoriété universelle.

---

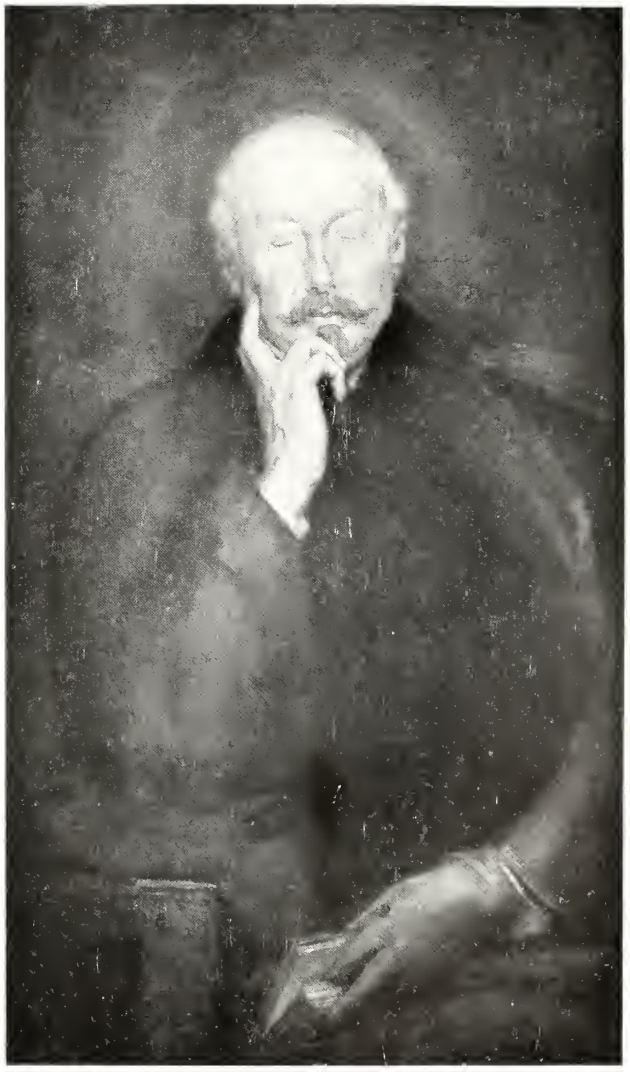
## CHAPITRE VI

Cependant le grave et attentif Léon Frédéric disait la terre et ses industries. On revit les plateaux et les grands ciels de l'Ardenne, délaissés, depuis Fourmois et Kindermans, pour les intimités du paysage rural. La forme profonde d'une genèse, avec cette âme vraiment tellurique, recommença, le spacieux et primordial dessin des glèbes accordées aux mouvements de la planète. Frédéric, d'un sens virgilien, y sut adjoindre le rite des labours, des semailles et des moissons. Il fut peut-être, des peintres de ce temps, celui qui le plus continûment chanta le solennel et doux poème du sol à travers les aspects alternés du travail ; il en décrivit, avec un culte précis et savant, les Georgiques. Toutefois sa vision est nette, appliquée et textuelle plutôt qu'inspirée. Il synthétise moins qu'il ne particularise et son art par moment semble d'un patient, volontaire et admirable imagier plutôt que d'un peintre de belle matière coloriste. Il possède une science sévère et sage. Personne ne compose mieux. Chacune de ses pages est ordonnée avec plénitude, sinon avec ampleur, et le sol, le mont, la plaine y ont une rigueur géologique comme une anatomie.

La terre, pour un tel esprit, est un organisme vivant dont il faut marquer les os et la charpente ; il s'y appliqua en sagace et scrupuleux dessinateur. Mais parfois la pulpe manque, le lumineux et frémissant duvet qui vient du coloris et met sur une toile les sensibles et mobiles apparences de la vie. Le vent, la clarté, l'efflux

L. Frédéric, Les marchands de craie. Triptyque.
(Musée de Bruxelles)

L. Frédéric, Le semeur (dessin)



A. Levèque, Portrait de M. Ed. Picard

H. Staquet, L'homme-orchestre
(Coll. de M. Fr. Toussaint, Bruxelles)

G. Vanaise, Saint Liévin en Flandre
(Musée de Gand)

magnétique n'agitent pas ses paysages si étonnamment linéaires et où s'arrête le pouls du monde. Les nuages sont en place, la rivière emplit son lit, tout le signe extérieur de l'éternité de la vie est indiqué à profusion, et pourtant l'heure est immobile et rien ne bouge.

L'œuvre de Léon Frédéric s'impose avec force; elle est homogène à la fois et variée; elle dérive d'une suprême conscience. Les rythmes sacrés du travail lui donnent la signification religieuse d'une sorte de perpétuelle fête panthéiste, magnifiant les forces, Dieu et la créature dans ses rapports avec la terre. Elle prend par là l'ampleur et l'unité des ouvrages auxquels se reconnaît l'invention d'un grand artiste. S'il n'a pas créé un type d'art concret à la manière d'un Millet ou d'un Meunier, son lucide esprit d'observation lui a permis de réaliser, dans sa vérité générale et ses particularités physionomiques essentielles, l'homme et la campagne wallonne.

Une suite, au Musée moderne, les *Ages du paysan*, a une beauté rude d'humanité élémentaire qui atteste la sincérité de cet art réaliste, simple et volontaire. Elle continua pour lui la série du *Paysan mort*, du *Repas des funérailles*, des *Boëchelles*. Une ligne de mentalité claire, dès le début, lui avait tracé la voie : dès les *Marchands de craie*, il présente cet aspect moderne de l'artiste social, préoccupé des conditions et de l'inégalité des destinées humaines. Dans les cartons et les toiles où il déroulera les rites du labour agricole, c'est encore l'humanité inférieure qu'il représentera, le prolétaire, l'ouvrier des sillons, mais accordés à la splendeur des paysages. Il en demeura ainsi à la fois paysagiste et humaniste. Toujours, d'ailleurs, une nette perception de la vérité constante, nécessaire à l'œuvre d'art, le désintéressera de l'anecdote et de la fausse sensibilité. C'est à de tels signes que se

peuvent mesurer l'importance et la signification d'un artiste aussi considérable.

Cependant un goût singulier d'allégorie devait l'incliner plus tard vers des sujets où tout à coup se révéla, de la part de cet observateur épris de réalités précises, l'imagination la plus luxuriante, la plus terrible et la plus poétique. Il sembla vouloir échapper à son art de notations exactes pour n'être plus qu'un conteur de paraboles violentes et tendres. Dans une grâce aimable de printemps et d'idylle, jouent, au long du babil d'un ruisseau, des ribambelles nues de petits enfants, d'une chair qu'on dirait modelée avec la pulpe des fruits et la clarté des roses. C'est l'âge innocent du monde. Mais des pas homicides foulent les jardins riants de la vie et Eden n'est plus Eden, la terre saigne et toute l'humanité fraternelle. Un artiste sensible et pensif soudain apparut là une sorte de réaliste mystique et de qui le réalisme était imaginatif comme celui d'un vieux peintre d'anges et de paradis.

Il semble que le nom de Jef Leempoels se puisse placer ici : une certaine ressemblance avec Frédéric devait lui venir de leur penchant commun à l'allégorie. Tous deux y attachèrent un sens d'humanité abstraite et métaphorique et ni l'un ni l'autre ne furent des peintres peignant uniquement pour la sensualité de peindre. Peintre d'intimités réfléchies, minutieux et presque gothique, Leempoels surtout excella dans le portrait : il y apporta l'une des vertus essentielles qui caractérisent un Lembach, la vie secrète de la personne humaine fixée dans l'intimité et la vibratilité du regard. Une peinture mince et prudente parut l'y servir à dessein si parfois elle desservit son renom de praticien.

Le goût de l'allégorie, du reste, semble, vers ce temps, avoir passionné les grandes imaginations lyriques. Mellery, délaissant son art d'intimités, y rapportait un rythme personnel de la figure

Photo P. Becker, Bruxelles

J. de Lalaing, Portrait équestre
(Musée de Gand)

nue, traitée dans ses grandes lignes, simples et éternelles. Les calmes, harmonieuses et nobles cadences de tant de pages qui ont rapport au mystère de la vie et de la mort, aux idées sociales, à l'humanité attestent un merveilleux ordonnateur de beauté. Il semble qu'on y soit à la fois dans le temps, la race et les âges. Il aime représenter de graves pensées sous l'aspect de belles filles où se retrouve la fleur de la saine race autochtone. Ainsi c'est encore la vie qu'avec un sens simpliste et constant, exprime ici ce créateur d'une sorte de Renaissance néo-flamande, demeurée impressionné d'Italie.

Omer Diericx, dans ses panneaux et ses plafonds de l'Hôtel de ville de Bruxelles, révélait une sûreté, une ingéniosité et une élégance où perçait le talent du vrai décorateur. Toute la vie de ce probe artiste avait donné l'exemple d'un attachement indéfectible à un idéal d'art stylé, savant et sévère. Il témoigna dans ses grandes compositions que la grâce ne lui était pas plus étrangère que la force.

Une terrible et ingénieuse composition de Joseph Middeleer exprima les sombres vertiges des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Ce peintre qui, d'une âme évangélique, devait peindre si remarquablement pour Saint Guidon d'Anderlecht les épisodes de la légende du doux ami des bêtes, s'était abandonné là aux fureurs et aux démences des rites sataniques.

Chez Jacques de Lalaing, peintre et sculpteur, célèbre presque dés le début par son *Portrait équestre*, prévalaient le style, l'imagination figurative, le don de constructivité, l'aptitude aux concepts philosophiques. Son œuvre décoratif de l'Hôtel de Bruxelles atteste la mentalité d'un artiste sage, pondéré, inventif, mais chez qui la sensibilité et le magnétisme de l'organisme du peintre hésitent à vibrer.

Par ailleurs, la grâce claire, le rythme tendre, l'innocence d'un Puvis de Chavannes se reflétaient dans les allégories de Ciamberlani. Une âme latine s'y reconnaissait au goût pour le style simpliste et unitaire, à la cadence noble des attitudes, à la paix heureuse des sites. Après son triptyque *Ruth et Booz*, la *Fons blandusiæ* et le *Léthé*, une vaste ordonnance modulée en fresque, *Pax arcadiæ*, exprima avec beauté le songe d'une humanité fraternelle un sein des harmonieuses campagnes.

Une vision de lapithes et de centaures tout à coup passait à l'horizon des toiles d'Émile Fabry. L'énorme et le démesuré y signalèrent comme un retour à la mégalomanie d'un Wiertz. On put l'appeler « le peintre des grosses têtes »; elles apparaissaient conjecturales et hallucinatoires, d'un volume élémental qui suggérait l'idée d'une race vouée aux gigantomachies. Des académies violentes et outrées, bâties comme des rocs, suivirent, en lesquelles peut-être ce curieux et personnel artiste, d'une âme mystique et légendaire, symbolisa des survivances de dieux, des effrois lointains d'humanité demi-animale et des permanences de forces obscures.

Constant Montald, de son côté, s'adonnait à l'allégorie et pratiquait le symbole. On vit l'académisme de ses débuts s'assouplir à un sens subtil de l'esthétisme. L'exposition de son œuvre au Cercle artistique de Bruxelles manifesta une cérébralité mobile, sensible, tourmentée de force et de grâce, à travers des obsessions d'idéals contradictoires. Visiblement il s'efforçait de s'égaler à la mesure de l'artiste moderne, réalisateur de la beauté dans sa plénitude d'expression. Son art classique et composite puisait aux sources antiques et modernes : il reflétait surtout la Renaissance et le Préraphaélisme, s'inquiétant de la permanence et de la variation des signes de la sensibilité à travers les âges. Il

A. Rassenfosse, Type de hiercheuse (dessin)
(Coll. de M. A. Van Nieuwenhuys, Anvers

J. Rosier, Portrait de Madame R.

F. Maréchal, L'attente
(Coll. de M. G. Francotte, Liége)

en résultait l'impression d'une mentalité complexe, affinée, trop cultivée et qui, singulièrement attirante dans sa masse et ses éléments, laissait le regret d'une personnalité troublée par la richesse même de ses acquisitions. Encore une fois la poésie rude de la souche fut délaissée; il n'y a plus rien ici de l'instinct spontané et réaliste de la race; c'est un bel artiste en qui se dénature la notion de la vie immédiate et qui vit au royaume du mythe et de la fable, parmi les ombres. Cependant, avec grâce et abondance, il se voue à des images nobles, savantes et suggestives. Il les doue de rythme, d'arabesque, de plastiques expressives. Mais surtout dans certaines figures nues, d'une cadence harmonieuse et parfaite, il révèle un sens soudain de la nature qui l'égale aux plus beaux maîtres.

---

## CHAPITRE VII

L'âme wallonne, si perceptible chez Delville, chez Fabry, chez Levèque, nettement s'opposa à l'âme flamande dans le remarquable groupe des artistes liégeois de la fin du dix-neuvième siècle, Rassenfosse, Donnay, Berckmans, Maréchal, Rulot. Quelques uns surtout apportaient un sens figuratif des choses qui les mettait à part dans l'école. Donnay avec élégance stylisait le réel; il eut le clair dessin des maîtres de la forme et sut allier à une science ingénieuse une fraîcheur toute primitive. Il appropria à l'image le don de simplification qui est peut-être le secret du style. Son art est délicat, fleuri, tout en arabesques, d'un rythme adroit et gracieux. Il recherche le trait sans ombre, net ainsi qu'une glyphe, et dans le paysage comme dans la figure, il suggère un état de l'âme serein, noble, païen à la fois et mystique. Son invention se prodigua en mille œuvres, estampes et vignettes, toujours égale à elle-même, signalant un esprit cultivé, fertile et charmant. Quand il lui arriva d'échanger le crayon contre la plume, il y apporta un pareil don de clarté, de bon sens et d'esprit.

Berchmans peut-être se caractérise par une élégance plus souple et plus ondoyante; il possède de la grâce, de l'imagination, du goût, le sens de la modernité et toutes les qualités par quoi un artiste peut plaire. Comme Donnay, mais autrement, il a l'esprit métaphorique; il pense en aimables images; le jeu et l'amusement des allégories sont comme les dons naturels de son talent. C'est un

A. Rassenfosse, Femme au chapeau noir (dessin)
(Coll. de M. le Dr A. Dubois, Liége)

A. Rassenfosse, Le lever

cerveau meublé de lignes et de formes et il y puise avec sûreté les éléments d'une œuvre qui, sans grande originalité foncière, trouve le moyen de paraître personnelle. La femme, la désirable vénusté des attitudes sans voile, lui a fourni, dans le dessin d'affiches et d'illustrations aussi bien que dans le tableau, les thèmes de dilection où se révéla sa maîtrise adroite et légère, plus française encore que wallonne.

Henri Maréchal, au contraire, se particularise par l'essence surtout wallonne de son art. Celui-là est le notateur précis et mordant des quartiers d'industrie et de misère, dans cette grande forge turbulente et terrible qu'est Liége. Je ne vois à lui comparer, pour l'intensité et la pénétration du sentiment, que cet autre poignant artiste, le bruxellois François Beauck, d'une âme toutefois plus farouche et plus tragique, comme trempée aux ondes morbides d'un moyen-âge. Tous deux sont des humains et des sensibles; la souffrance les intéresse et les passionne. Ils ont l'âme ardente et sombre des êtres qui font moins leur art qu'ils ne le vivent. Chez Maréchal, plus spécialement, c'est le pâtira des banlieues industrielles, le rôdeur louche guettant une aubaine, l'enfant famélique fouillant dans les détritus et les scories, la rencontre des couples au tournant d'un pont avec, derrière eux, tout le hasardeux paysage noir et rouge du fleuve, des rives hérisées de hautes carcasses éructant les flammes et les fumées. Un art social et humain étend sa gravité sur ces images authentiques et émouvantes où passe quelque chose des grandes charités fraternelles d'un Meunier et qui, dans la peinture comme à l'eau-forte, gardent un caractère brusque et saisissant de vérité pitoyable.

L'art wallon s'exprime volontiers par la pointe et le crayon. Il ne semble pas que la peinture ait mieux servi un Rassenfosse dans le tour de main, l'art des modulations expressives, le jeu puissant

ou onctueux des valeurs de ton que l'outil du graveur. Longtemps il fut un exemple de la toute puissance des sujétions chez un esprit impressionnable et doué. On le vit subir jusqu'à l'endosmose l'impérieux génie d'un maître redoutable. La psychie et la plastique de Rops furent l'école terrible où il apprit à la fois la passionnalité et l'art. Cette double sorcellerie eut pour effet de l'assouplir à un concept et à un métier où il égala souvent son initiateur, où lui-même demeura sans égaux.

Coloriste nerveux et mordant, d'une science très sûre du geste et de l'effet, il fut certes, en Belgique, un des caractéristes les plus parfaits des modalités de l'être sexuel. L'autorité et le charme de son art lui viennent d'avoir étudié inlassablement le mécanisme des formes chez la femme ; il l'exprima avec hardiesse et on oserait dire aussi avec chasteté, tant on sent qu'il y eut là pour lui une expression de beauté éternelle. Le détail scabreux, les curiosités secrètes n'ont rien à voir avec la probité d'une telle recherche. C'est le nu dans son naturel édénique, son jeu libre et son activité fonctionnelle, mais particularisé par le métier, la condition et la race, avec la ride, la saillie des apophyses, le grenu de la peau soulignant d'ombres fines ou de pochons gras l'élasticité lisse des tissus. Voilà bien le signe d'un art qui sait plus qu'il n'invente ; et en effet, les qualités de technique l'emportent ici sur les qualités d'invention. On ne peut méconnaître cependant qu'à côté de Schwob qui s'y montra incomparable, Rassenfosse n'ait manifesté la plus rare et la plus fertile sagacité dans la décoration des *Fleurs du Mal*. Sa pénétration des subtilités et des phosphorescences de l'œuvre s'égala au génie même du dernier des satanisants.

Un Laermans, à côté, paraît excessif ; nous rentrons avec lui dans ce caractérisme flamand qui s'insoucie de la mesure et qui se sert du trivial comme d'un sûr moyen d'expression. Une sève âcre

E. Berchmans, Mélancolie

A. Donnay, La forêt au printemps

fermente ici sans que l'art cesse de demeurer précis : la violence n'est, en effet, ni dans la touche ni dans la couleur ; celle-ci est sage comme celle-là est appliquée ; mais l'œuvre évoque quelque chose de noir et de terrible qui fait pressentir la revanche des plèbes. Enfin, il y a ici un esprit personnel, presque inquiétant, et qui ne s'exprime pas selon les langages courants.

Un tel art est fait de plus de défauts que de qualités et peut-être c'est là sa force. La couleur en soi est sèche, dure, vitraillée, le dessin découpé, fruste et barbare : le tout constitue l'une des expressions d'art les plus décisives de ce temps. C'est bien celle qui convenait à la notion d'une humanité gourde, fruste, élémentaire, inconnue d'elle-même et des autres. En des paysages dangereux, aux ciels livides, des foules calamiteuses et hagardes regardent devant elles on ne sait quelques signes lointains d'appel et de rédemption. Des Christs strapassés en des coins de murs semblent l'unique recours à d'universelles infortunes. Et ce sont d'étonnantes multitudes patibulaires en route vers les destinées.

Eugène Laermans résuma un aspect d'humanité épars à travers ses devanciers, de Breughel à Daumier, et dont les éléments se trouvèrent refondus, amalgamés, concrétés dans le creuset de sa soudaine et impérieuse originalité. Dès le début il est en possession de sa force : il y demeure comme bandé, les dents serrées sur des cris de pitié qu'il contient et qui laissent l'impression d'une sensibilité par moments furieuse et combative. Mais les pèlerinages de deuils, de stupeurs et de vains espoirs qu'il imagine sont eux-mêmes taciturnes. On a le sentiment que ces foules sont sourdes et muettes par la fatalité de leur inconscience et, sans rien savoir, leurs yeux dardés par le vide comme des lanternes, elles vont vers demain qui est le salut ou la mort.

Laermans est le peintre des âmes qui ne parlent pas et des

choses qui parlent pour elles. Un mur écartelé d'un jour aigre, une rive bordant un flot qui persuade le suicide, les toits d'un village sous de mornes ciels plombés, sont chez lui des voix dans des abîmes de silence. Son art en demeure triste, découragé, sardonique et caricatural, avec une grimace tragique comme chez les grands humains. Il a créé la marche en avant du troupeau dans le frisson blafard des crépuscules. On sent quelles clameurs à bouche fermée, d'autant plus terribles, annoncent ici les revendications des anonymes. Il y a, en ces aveugles allant droit leur chemin, une lumière intérieure qui les mène là où ils doivent aller : ni murs, ni môles n'arrêteront leur élan monotone et sans trève. Ils s'ajoutent, comme nombre et comme multitudinaire puissance, aux sans-visage et sans-nom de ce Constantin Meunier qui, à lui seul, condensa toute une part de l'âme et de l'art modernes et dont le nom, pour cette raison, se retrouve souvent dans cette étude.

J'aime à placer en regard cet autre peintre d'humanité, Jakob Smits, pensif, austère et tendre et qui a la beauté d'une expression morale de la vie. Il représente l'effort d'une cérébralité douloureuse et forte ; on sent en lui un artiste autochtone, personnel et absolu. Ses modes d'art, il ne les doit qu'à lui-même, à son sentiment profond de la nature, à sa religion pour les humbles et à une destinée qui fut mélancolique. La vie le trempa pour des œuvres sincères, profondes et graves. Il souffrit, il aima la souffrance : elle lui valut d'être un peintre admirable plus près que les autres du cœur des hommes.

Je n'ai jamais pu voir ses œuvres sans en être remué en mes fibres : c'est qu'elles sont belles à la fois et fraternelles. Elles créent, entre moi et les créatures qu'elles mettent en scène, des liens étroits et durables. Je sens qu'après avoir vécu un peu de temps auprès de celles-ci, elles ne sortiront plus de ma pensée. Elles

E. Laermans, Les intrus

portent en elles la vie et ses tristesses : la terre leur monte aux reins et pourtant elles se détachent sur le ciel. Il leur en reste comme un reflet d'espoir ; et cet espoir leur suffit à ne pas mourir. Le peintre leur fait cette suprême charité de ne point désespérer pour elles. Il les conçut résignées, confiantes et pardonnantes. Toute une partie de son œuvre peut se définir par la pensée de miséricorde qu'elle dégage. Elle met Jakob Smits haut parmi les artistes humains. Il y a des fois où, près de lui, on ne se défend pas de la pensée de Rembrandt. Les Écritures sacrées l'attirent ; il ne cesse de peindre l'homme à travers elles. Il a, comme le prodigieux visionnaire d'Amsterdam, d'intimes et incessantes pénétrations. Il voit se mouvoir les âmes sous les apparences obscures des corps : ce sont là des traits qui fixent sa lignée : ils se reconnaissent dans ses scènes de la vie, dans ses portraits et jusqu'en ses paysages, puisque le paysage est encore un état de notre âme.

Jakob Smits est un admirable paysagiste en même temps qu'un rare peintre de figures. Il doit à son art simpliste et noble d'enfermer dans la moindre somme de moyens un infini de sensations. Avec quelques tons il fait du soleil, du ciel et les plus somptueuses réalités, comme il fait du rêve, de l'âme et de la vie avec un sûr, sobre et essentiel dessin. On put voir, récemment, au Cercle artistique d'Anvers, l'œuvre de ce précieux et puissant artiste. Soixante toiles résumant le labeur sans trève d'une période de douze ans furent un exemple d'héroïsme et une hautaine leçon d'art. Il ne faut pas se lasser d'honorer les âmes originales et libres quand elles se révèlent avec cette puissance.

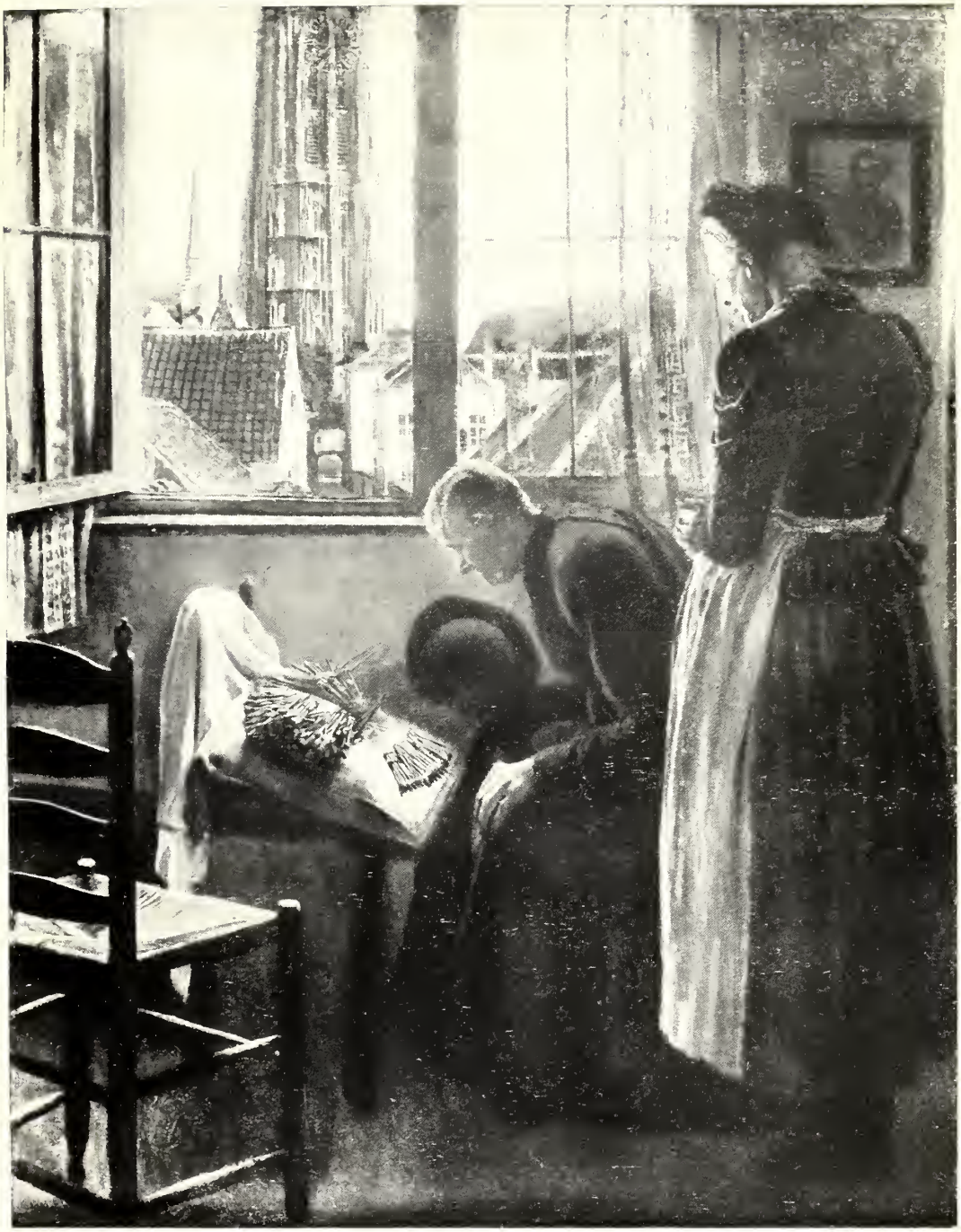
En parlant ici d'Alexandre Struys, on est assuré de demeurer dans un même courant profond d'humanité. Le peintre de Malines comme Smits, comme aussi le Mellery des commencements, s'est voué aux humbles vies laborieuses : avec une intimité poignante

il dit la pauvreté décente des chambres où agonisent de vieilles existences, où un prêtre apporte le viatique, où une dentellière, en faisant tourner ses bobines par-dessus son coussin à dentelles, imite la floraison des givres sur une vitre. La fenêtre ouvre sur les champs, sur une ruelle ou sur une tour de cathédrale ajourée comme un coquillage. Il y a des chaises à fonds de paille et une toile cirée sur la table. Il y a l'armoire et le lit, le lit où on s'est aimé, où est né l'enfant, où quelqu'un va mourir. Sur le dressoir, une vieille soupière, un coq en terre émaillée, un ancien et tendre souvenir des jours de bonheur. Sans doute, tout cela n'est pas d'une peinture bien moderne; les tons sont lourds, tristes et anciens; et pourtant, on est pris par une qualité d'émotion qui élève jusqu'à l'art ces sujets, quotidiens comme des faits divers. Notre sensibilité moyenne trouve à s'alimenter auprès de ces bonnes gens résignées à la vie, presque sans besoins, et qui ne nous dérangent pas dans le sentiment de notre supériorité morale. On demeure finalement reconnaissant à ce Coppée des bonnes âmes, ou à ce Manuel, comme d'une bonne action dont ils nous font nous-mêmes bénéficer pour notre rafraîchissement d'âme.

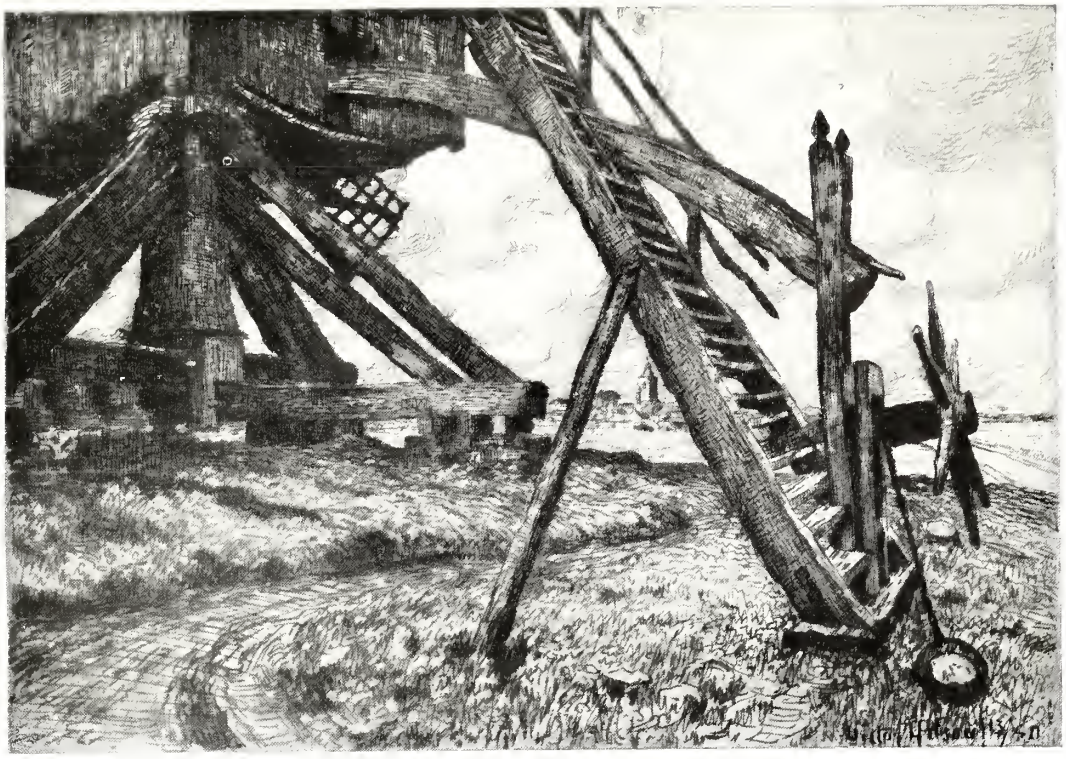
---

Photo P. Becker, Bruxelles

JACOB SMITS, Symbole de la Campine



A. Struys, La célèbre dentellière de Malines
(Coll. de M. le Comte Dodun de Keroman, Paris)



V. Gilsoul, Bas de moulin en Flandre (eau-forte)

Franz Hens, Environs d'Anvers (eau-forte)

# CHAPITRE VIII

L'art à mesure s'est affranchi de ses dernières servitudes. Les anciennes hiérarchies ont disparu : on cesse de se spécialiser dans telles catégories réputées nobles. Il n'y a plus, à proprement dire, qu'un très petit nombre de peintres d'histoire : encore ont-ils perdu la véhémence et l'accent dramatique de leurs devanciers. Le pays, de plus en plus affermi, n'incite plus à l'état d'âme spéciale qui particularise l'apparition d'un Wappers. Déjà, avec Leys, la peinture d'histoire s'était anecdotisée : elle n'est plus, avec Emile Wauters, Cluysenaar, Hennebicq, Jacques de Lalaing, Van Aise et les deux De Vriendt, qu'une tradition savante qui donne lieu à des adresses de métier et de mise en scène. Un charme léger d'enluminures, du moins, parfois prêtera aux toiles de l'un de ceux-ci, Julien, l'illusion d'un lointain rappel des grâces élyséennes de Memling.

La personnalité semble désormais la loi supérieure des artistes: on y tend par le sujet et l'exécution. Il n'y a plus d'école, mais seulement des groupes formant de petits organismes qui ont des expositions en commun. Une certaine solidarité les unit sans nulle intervention officielle : l'État, en leur prêtant une salle dans ses musées, semble leur reconnaître, en dehors de lui, le droit à la vie. Il arrive alors qu'un esprit d'indépendance parfois les ligue en des réactions qui tout à coup ressuscitent certaines modalités qu'on croyait périmées. On vit de jeunes artistes, d'un métier consommé,

se liguer contre le luminisme et l'impressionisme de la jeune Renaissance naturiste. Ceux-là par l'empâtement, la touche grasse et martelée, le sens matériel du vieux tableau, visaient à restituer les maîtrises du passé. La virtuosité des deux Blieck n'eut d'égale que celle qui s'inspirait des peintres de l'école de Glascow. Ils furent des chefs d'attaque, au même titre que Bastien, dans un genre de peinture noire, violente et comme gâchée avec de la suie.

Cette fois le schisme déconcerta : on sentit bien là une force, mais pernicieuse et qui ramenait les plus mauvais moments de la peinture d'école, caractérisée par les jus et les bitumes. Il semble qu'un maître subjuguant et excessif n'ait pas été sans influence sur cet art presque plastique. Je veux parler de ce Jef Lambeaux qui fut si extraordinairement lui-même un peintre dans sa sculpture. Un tempérament violemment flamand était entré avec lui dans l'art. Le tourment des nerfs et du sang, le tumulte d'une nature irritable et aduste, avaient fait éclater en ses premières œuvres une sorte de clameur sauvage de la chair. La fontaine qu'il exécuta pour Anvers fit de lui le maître en qui les énergies, le faste, le goût de l'ostentation, tous ces signes de la haute fortune anversoise, furent comme exaltés. Lambeaux dès ce moment devint un chef d'école dont l'action s'étendit jusqu'à l'art des peintres. On les vit qui, en des anatomies mouvementées, s'efforçaient d'accorder au goût pour la peinture épaisse et truellée le rythme des formes expansives. Tous, il est vrai, n'y persévérèrent pas : Wagemans, peintre adroit et puissant, après avoir renié d'abord le clair et luxuriant génie flamand, revint à la vérité et à la nature.

Généralement, un sens plus moderne de la manœuvre et de la notation prévalait. M^elle^ Marguerite Verboeckhoven donna vers ce temps ses délicates marines joaillées où passe quelque chose de l'optique affinée d'un Whistler. Un solitaire artiste, Rosier, en des

E. Larock, L'escarbilleur
(Musée de Bruxelles)

J. Delvin, Combat de taureaux

portraits délicats et des sujets aux tonalités atténuées, modulait des pâleurs fines d'atmosphère. Charles Mertens et Larock, à Anvers, signalaient les variations survenues dans le languissant génie de la race où De Braekeleer avait pu paraître isolé. D'un talent peintre et formel, le premier animait des paysages, des intérieurs ruraux, des villages qui lointainement s'apparentaient à Breughel, des chantiers où sonnait la fanfare de ce rouge aimé des vieux flamands. En d'expressifs portraits au crayon, il précisait, d'une main à la Holbein, le volume, la mentalité, les craquelures de la peau, le détail net et absolu de la vie. L'autre, ce Larock, curieux des misères de peuple,aussi attestait un don de pénétration aigu qui, dans l'*Idiot* et l'*Escarbilleur* notamment, particularisait jusqu'aux ambiances en leur conférant une sorte d'âme équivoque et poignante. Ce fut là une incontestable individualité, un peu sèche et linéaire, dans cette école de peintres gras où avaient brillé les Joors, les Verhaert et les Farasyn. Par ailleurs, de Gouves de Nunques dénotait, en des toiles émaillées de tons rares, une intellectualité riche, inventive et chimérisée d'irréel. On vit, signées d'un nom de femme, Julia Massin (M^me^ De Gouves de Nunques) de curieuses et précises notations. Une étrange et douloureuse artiste, tourmentée d'âme et de nerfs, M^me^ Marguerite Holleman, exprimait des perceptions troubles, amères et personnelles. Ottevaere se cherchait à travers un art inquiet de la figure, de l'épisode et du paysage qui signalait une sensibilité intelligente. Hannotiau, à Bruges, vivait le rêve d'une humanité dolente et périmée. Fr. Gailliard excellait aux aspects de foules, dans le coup de soleil des rues bruxelloises.

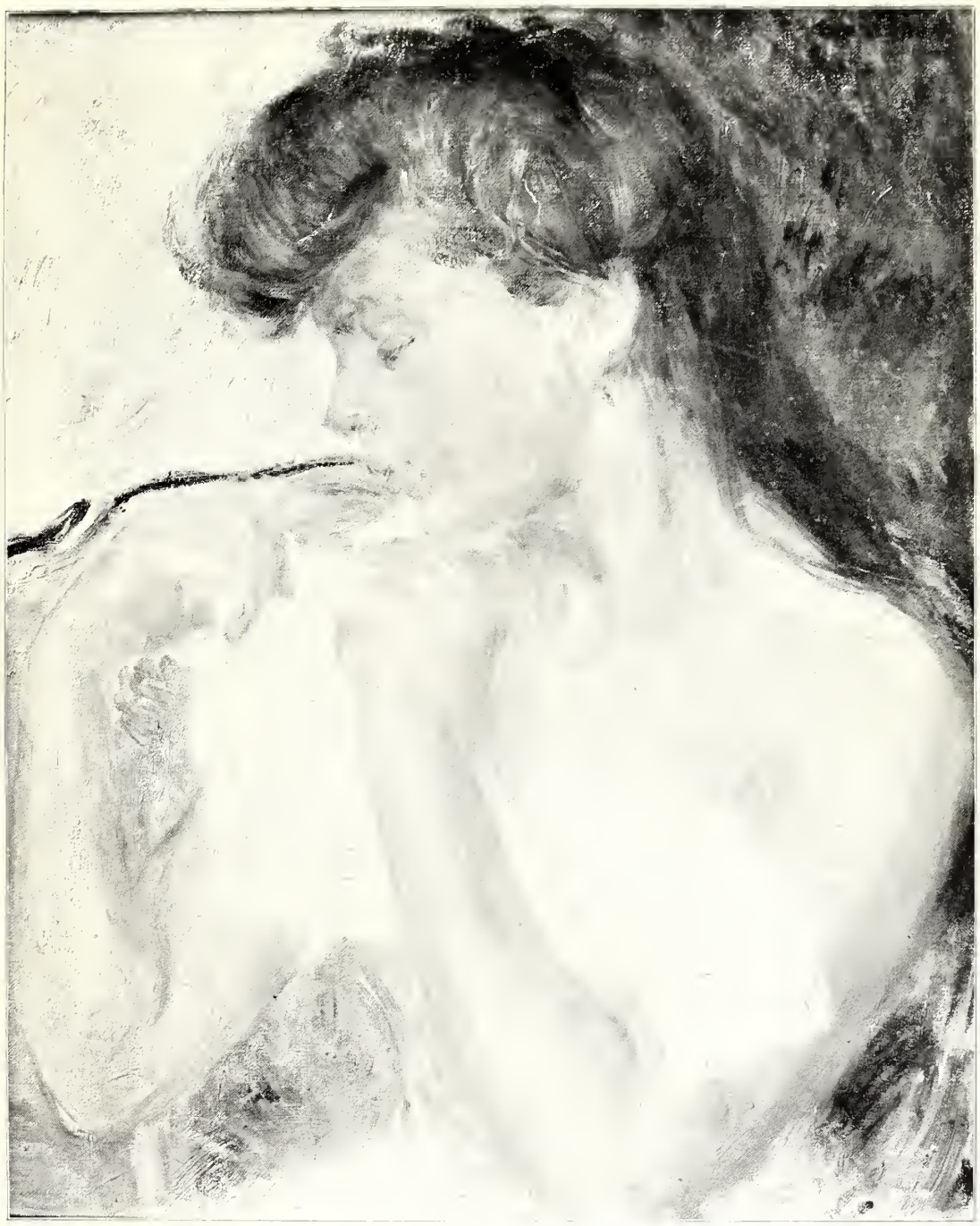
Les Salons triennaux et les expositions de groupes abondaient en paysagistes, en peintres de figures et de portraits, en ouvriers adroits et délicats, les Coppens, les Franck, les Van Leemputten,

les Wollés, les Mayné, les Fichefet, les Carl et Francis Nys, les Horenbant, les Houyoux, les Verdussen, les Houben, les Mignot, les Richir, les Dieudonné, les Bartholomé, les Gouweloos.

Des ingéniosités curieuses parfois renouvelaient les formules connues. N'étant plus gênés par les étroites entournures antérieures, on se donnait carrière dans l'invention et la découverte. Tous n'atteignaient pas à l'extrême originalité d'un Laermans ; mais de l'ensemble naissait l'évidence d'une mentalité d'art élargie et plus fine à mesure. On vit tout ce que doit à une noble et constante tradition, à l'affirmation toujours plus nette du principe de la personnalité, une jeunesse formée à l'exemple de ces maîtres de l'art libre en qui s'attesta la haute conscience d'un art pratiqué comme un acte de foi. Des dons heureux, des facultés nouvelles, furent, chez la dernière génération, le fruit de tout l'admirable effort antérieur.

Un regret me fait consigner ici d'abord le nom du jeune et généreux Evenepoel parti dans la fleur de l'âge et du talent. Le laurier vert s'est greffé pour lui d'immortelles : il laisse de sa valeur des témoignages qui suffisent à lui assurer par de là les jours un rang dans la peinture de son temps. *L'Espagnol à Paris* révéla une manière topique ; la crânerie de la silhouette, détachée à l'emporte-pièce sur un terre-plein couleur de limon frais, s'avivait d'une cuisine mordante tatouée de noirs à l'espagnole. La touche, l'allure, on ne sait quoi de Ribera et de Hals y étaient d'un ragoût peu banal. L'*Intérieur d'atelier*, la *Fête des Invalides*, le *Portrait de l'artiste*, d'un sentiment coloriste nerveux, expressif et décidé, marquèrent la plénitude d'un art en possession de soi-même et le terme même de cette brève carrière.

Chez Henry Thomas, on admira des grâces d'exécution qui n'étaient pas sans rappeler la sensibilité manuelle du plus séduisant



G. Morren, Jeune fille à sa toilette
(Coll. de M. E. Jullien, Paris).

J. Horenbant, Heureuse vieillesse
(Musée de Gand)

J. Leempoels, Les éplorés

J. De Bruycker, Friperie (Marché du Vendredi à Gand)
(Musée de Bruxelles)

Georges Lemmen, La couturière
(Coll. de M. Fr. Toussaint, Bruxelles)

des peintres, Alfred Stevens. Il se vérifia, du même coup, que le jeune artiste n'avait pas su oublier cet autre maître irrésistible, Félicien Rops. Ils contribuèrent ainsi pour une part à la matière et au thème de ses premiers tableaux, peints d'une extrême adresse et qui avaient trait à la beauté perverse de la courtisane. On put y pressentir une curieuse promesse d'art et vraisemblablement une orientation vers une forme expressive de la modernité.

Deux peintres de grand air salin, deux paysagistes, Hens et Richard Baseleer, s'étaient mis hors pair. Leurs ciels, aux gros nuages de baryte, se micassaient de cristaux de soude brillants, aigus, prismatiques, par dessus le lourd mouvement brisé et bourru des eaux. Rarement, depuis le puissant Artan, on avait atteint à cette sûreté, à cet éclat, à cette vie générale de la lumière, de l'espace et des flots. Cependant un autre peintre, Auguste Oleffe, vivait là bas, à Nieuport près de l'estacade. Il s'était signalé dans la peinture de l'homme des côtes : ses types de pêcheurs aux peaux corroyées s'enlevaient d'une rude silhouette réaliste. Sa peinture était brusque, expressive et claire, avec une couleur d'espace et de vent. On vit bien au portrait qu'il fit de son ami Louis Thévenet, dans la lumière violente d'un port, l'intensité de vie pittoresque et expressive qu'il savait tirer de l'accord du plein air et de la figure. La mer, le ciel, le personnage en biais, avec son étrange visage de face, concertait une mise en page à la Hals. Une maîtrise plus concentrée encore signalait le beau portrait de la mère de l'artiste. Celui-ci, par surcroit, trouvait la grâce comme dans tel portrait de femme, *(Vers le soir),* aux nuances irisées et enveloppantes, exposé naguère à l'*Art Contemporain*.

Je me plais à citer près de lui le peintre qui fut son modèle : Thévenet sut animer un genre qui par lui-même parle peu à

l'esprit. En effet donner la vie de l'art aux formes chantournées d'un fauteuil, aux nuances de la soie d'une tenture, à la symétrie d'une pièce meublée, pour en dégager la conjecture d'un temps ou de l'état d'âme d'un personnage absent, paraît malaisé. Le peintre, à force de sûreté de main, de précision et d'élégance dans les valeurs, y réussit pourtant maintes fois.

Nous sommes ici dans l'évolution la plus récente et les noms se pressent : plusieurs déjà ont conquis la notoriété. C'est ce curieux et suggestif Marten Melsen, le peintre du pays d'Eekhoud, d'une sève si grassement flamande dans ses tranches de vie rurale. On y retrouve le vieux cabaret aux solives enfumées, au carreau de sang recuit, aux tables sur lesquelles s'éboulent des figures balourdes et empotées. Les brocs n'y font plus gîcler le sang comme chez Brauwer : des querelles d'intérêts seules affrontent, nez contre nez, de vieux paysans matois sous l'aigre jour hivernal filtré par la vitre. Quelquefois un petit vieux, tassé près d'un feu de tourbe, fume sa pipe en pensant aux échéances prochaines, tandis que la femme, goffe et replète, accroche à ses flasques aréoles un gromiaud goulu. Art de terreau franc et cordial, art de peintre substantiel et qui sait condimenter ses ragoûts, art aussi d'observateur malicieux, moins spécial que celui d'Eugène Laermans, moins ironique que celui de De Bruycker en qui prévaut avec éclat le rire amusé d'un humoriste réaliste et caractériste. C'était encore la verve bouffonne de la plaisante Jô dans ses types de la plage et de rue ou le sens d'observation comique de Jeanne-Henri Meunier dans ses notations paysannes. Cela constituait autant d'apports qui élargissaient et renouvelaient le fond de l'école.

Van Mieghem s'orientait vers une humanité farouche et misérable, ouvriers des docks, débardeurs, briquetiers, vagabonds, petit peuple des quartiers de bouges et d'abattoirs. A sa manière

Mme Juliette Wijtsman, Cour d'hospice à Bruges

R. Wijtsman, Premier givre — Brabant

il recommençait pour Anvers, la Californie flamande, ce que le grand Meunier avait fait pour le Pays noir et Maréchal pour le pays de Liége. Victor Hageman, dans des pages fortes et stylées, disait la détresse et l'hébètement des émigrants. C'était chez tous les deux comme une répercussion du mouvement des idées sociales qui agitaient les villes. Antérieurement déjà Luyten, en une œuvre puissante, avait dramatisé pathétiquement un épisode des grèves. Charles de Groux, lui, n'avait pas dépassé le cercle des douleurs résignées : il avait peint la misère, le vice, la déchéance des opprimés et n'avait pas fait entendre le cri de la révolte. Même chez Meunier, qui fut si près du cœur sombre des plèbes et ouvrit au prolétariat les seuils de l'art, l'ouvrier, la brute physique, attelée à la meule, garde un passif et morne visage. Ni émeutes, ni barricades : le drapeau rouge de la Sociale n'est chez lui qu'un suaire qui referme ses plis sur les hécatombes du grisou. Encore bien moins le trouve-t-on chez cet enfant du Borinage, Modeste Carlier, chez Antoine Bourlard qui fut l'un des maîtres de la région et chez cette autre délicate artiste, Cécile Douard, bien que leur cœur à tous trois s'émut pour leur humble vie précaire.

Dans le paysage, une optique claire, attentive à l'air et à la lumière, dominait. Heymans, Rosseels, Claus, des premiers, avaient suggéré cette âme mobile de la terre variant selon les zônes, le climat et les saisons. On peignit le pays d'où l'on était, où on avait bâti son toit, où on irait dormir un jour son éternité. L'influence du maître d'Astene surtout fut, à ce point de vue, large et bienfaisante : elle s'étendit à l'esprit, à la matière et à la manœuvre. Edmond Verstraete, en tons discrets et doux, exprimait le pays de Waes aux horizons longs, lignés de files d'arbres grêles. Heintz avec vigueur truellait les surfaces cabossées

des roches du pays de Meuse. Van Beurden aimait étendre sur la campagne anversoise la chaleur mourante des derniers rayons.

Vierin, de son côté, s'était montré luministe délicat, habile à prismatiser les toits rouges et les pignons blancs des hameaux de la Flandre. Walter Vaes campait dans un décor de village son *Chant des gueux*, émouvant essai de drame héroïque et rural. Jean Van den Eckhoud, lui, se rattachait au naturisme robuste d'un Verheyden ou d'un Courtens. Rien ne ressemblait moins à la manière du wallon Pirenne, expressif dans sa mélancolie un peu terne et sèche. C'était la jeune école des peintres de la terre : la plupart apportaient une vision éclaircie et se défendaient de la virtuosité.

Du côté des peintres de la figure, il y eut André Cluysenaar et Van Holder en leurs portraits de peinture saine et forte, Ch. Michel qui s'appliquait à de nerveuses intimités féminines, Gustave M. Stevens qui s'impressionnait de légendes, de symboles et d'exotisme. De la Terre-Sainte, Cambier rapportait des pages rudes et sévères. Opsomer, en ses coins d'Anvers, manifestait un esprit curieux, inquiet de ce que laisse de vie sourde dans un paysage de ville, l'efflux magnétique et sournois d'une humanité comme embusquée derrière les portes et les fenêtres. Paul Mathieu et Smeers conquéraient la mobilité de l'espace qui est l'âme des paysages. Verleman, René Janssens, Swyncop se dénonçaient des unités intéressantes. Van Zevenberghen, observateur précis et qui ne se défendait pas d'un entraînement pour la maîtrise de Stobbaerts, peignait en des intérieurs bourgeois la simple vie quotidienne. Une cérébralité dramatique et constructive s'était révélée chez Robert Picard : son art apparut personnel, inquiet et volontaire, en dehors des modes courants de la peinture. On eut, en présence de son cycle dédié à la gloire militaire de Wellington,

FRANZ HENS, Le soir
(Musée de Bruxelles)

R. Baseleer, Vieux bateaux sur l'Escaut

L. Thévenet, Le clavecin
(Coll. de M. le Dr A. Lambotte, Anvers)

WALTER VAES, Le chant des gueux

A. OLEFFE, Soir de la vie

l'impression d'un esprit se mouvant naturellement dans les grands épisodes tragiques de l'humanité.

C'est sur ce récent et général effort que je désire terminer un travail commencé, il y a des ans, et repris avec le désir sincère de servir l'art et les artistes de mon pays. Si je me suis étendu plus longuement sur les maîtres du passé, c'est qu'ils me furent mieux connus et que ce livre, écrit avec mes souvenirs, doit être pour eux un témoignage. Quelqu'un, après moi, fera pour de plus jeunes ce que j'ai fait pour ceux de mon temps : il m'aura suffi d'être, auprès de l'avenir qui se lève ici sur leurs noms, l'annonciateur des mérites qui peut-être les promettent à la gloire.

Ayant parcouru le champ immense que comportent trois quarts de siècle de vaillance, d'héroïsme et de génie, si, le cœur gonflé de reconnaissance et d'admiration pour le geste magnifique de tous ces laboureurs et de tous ces semeurs, je suis porté à me demander quel sera l'art de demain, de toute mon âme je fais le vœu qu'il demeure fidèle au bel idéal sensible et puissant de la race. Qu'il soit la vie, la vie des êtres et des choses, la vie chaude, luxuriante, active et toutes les formes de la vie ressentie à travers des organismes sensitifs.

Plus que partout ailleurs, nos artistes sont restés près de la nature et de l'instinct; ils ont gardé l'espèce d'âme spontanée, émotive, émerveillée, en qui se renouvelle infiniment le spectacle du monde. J'ajoute qu'ainsi ils ont échappé au plus dangereux des sophismes, l'art rhéteur, phraseur et idéiste, l'art qui n'est qu'une déviation de la cérébralité nécessaire au peintre et au sculpteur.

Un tableau n'est pas une idée : il est l'expression d'une modalité des sens et de l'âme dans ses rapports avec la vie universelle. Héroïque chez Delacroix, naturiste et religieux chez Millet, passionnel chez Rops, humain chez Meunier, panthéiste

chez Heymans, chez Verwée, chez Claus, matérialiste chez Dubois, l'art n'en est pas moins, et par-dessus tout, de la belle matière sensibilisée en vue d'exciter la série réflexe des répercussions cérébrales. Partant de là, on pourrait dire que l'idéal n'est pas dans l'œuvre même, mais dans la sensation qui s'en dégage pour nous-mêmes.

Soyons donc des peintres selon le sens de la race, avec force, avec grâce, avec passion, avec bon sens. Ne nous perdons pas au labyrinthe des mythes, de l'idéologie et des fausses apparences. L'œuvre d'art est uniquement tributaire de la nature, aussi bien de celle qui en nous rêve, conjecture, vit le frisson profond de l'être, que de celle qui, en dehors de nous, est la substance éternelle de la vie des choses. Enfonçons fermement nos racines dans la terre et la coutume de chez nous et ne regardons ni trop en avant ni trop en arrière, mais exprimons avec le sentiment des hommes de notre temps la nature, l'humanité, les formes à la fois transitoires et constantes du monde qui nous entoure et de qui nous viennent les modes de notre sensibilité. Ainsi seulement les aspects renouvelés de nos intimes puissances étendront encore, en le rajeunissant, la vitalité de notre art.

---

Léo Jo, Silhouette

H. Thomas, L'escalier rouge

# TABLE

## DES NOMS D'ARTISTES CITÉS DANS L'OUVRAGE

Les noms commençant par *de* ou *De*, par *Van* ou *Vander* ont été, d'une manière générale, catalogués sans tenir compte des particules, lesquelles sont renvoyés après les noms.

Les chiffres imprimés en gras renvoient aux pages du livre où l'œuvre de l'artiste auquel ces chiffres se rapportent, est spécialement traitée dans l'ordre chronologique ou catégorique de cette histoire de « l'École Belge de Peinture ».


PAGES

Abry, Léon,. . . . . 187, 200
Agneessens, Edouard, 109, **112-113**, 152
Anethan, Alice d' . . . . . 169
Art, Berthe, . . . . . 169, 200
Artan, Louis, . . . 110, 122, 141, **152-154**, 161, 180, 225
Artot, Paul . . . . . 203
Assche, H. Van . . . . 5, 21, 22
Asselberghs, Alphonse . . . . . 110

Baertsoen, Albert, . 154, 180, 196, **197-198**
Baes, Ed., . . . . . 202
Baron, Théodore, 58, 89, 110, 122, **124-127**, 128, 130, 131
Bartholomé, Léon, . . . . . 224
Baseleer, Richard, . . . . . **225**
Bastien, Alfred, . . . . . 222
Baugniet, Charles, . . . . . 89
Beauck, François, . . . . . 215
Beernaert, Euphrosine, . . 111, 200

PAGES

Beers, J. Van, . . . . . 111, **149**
Bellini, . . . . . 176
Bellis, Hubert, . . . . . 111
Bellis, L., . . . . . 111
Berchmans, Emile, . . . . **214-215**
Beul, De, . . . . . 111
Beurden, A. G. Van, . . . . . 227
Biefve, Edouard De, 32, 35, 42, 49
Bièvre, Marie De, . . . . . 200
Binjé, Franz, . . . . . **200**
Biseau, de, . . . . . 111
Blanc-Garin, . . . . . 161
Blieck, Maurice, . . . . . 222
Block, Eug. De, . 21, 51, **54-55**, 108
Boch, Anna, . . . . . 111
Bogaerts, Jan, . . . . . 111
Boland, Charles, . . . . . 111
Bosboom, J., . . . . . 123
Bosch, Ed. Van den, . . . . . 110
Bossuet, François, . . . . . 5
Botticelli, . . . . . 70

PAGES

Boulenger, Herman, . . . . . 203
Boulenger, Hippolyte, . . 89, 110, **118-121**, 127, 130, 131, 141, 180
Bource, Henri, . . . . . 151
Bouré, Antoine-Félix, . . . . . 122
Bourlard, Antoine, . . . . 41, 227
Bourotte, Auguste, . . . . . 111
Bouvier, . . . . . 110, 154
Bouvin, . . . . . 122
Braekeleer, F. De, 11, 16, **17-18**, 42, 51, 65, 96, 108
Braeckeleer, Henri De, . 11, 78, **91-100**, 107, 108, 132, 141, 151, 223
Brauwer, Adrien, . . . 51, 74, 226
Bree, Mathieu Van, . . . . . 1
Breé, Philippe Van, . . . . . 5
Breton, Em., . . . . . 122
Breton, Jules, . . . . . 122
Breughel le Vieux, Pierre, 64, 143, 217, 223
Bruycker, J. De, . . . . . **226**
Burbure, de, . . . . . 111
Burger, W., . . . . . 123, 127
Burne Jones, E., . . . . . 182
Burty, Ph., . . . . . 123
Bussche, J. E. Van den, . . . . 149
Buysse, Georges. . . . . **198**

Caisne, H. de, 5, **19-20**, 28, 29, 42
Cabat, . . . . . 89
Calamatta, Mme, . . . . . 41
Callot, J., . . . . . 17
Cambier, Louis G. . . . . 228
Camp, Camille Van, . . 41, 122, 152
Campana, . . . . . 170
Carlier, M. . . . . 110, 227
Carpaccio, . . . . . 176
Carpentier, E., . . . . . 111
Cassiers, H., . . . . . 200, **207**
Cermak, . . . . . 41
Charlerie, H. de La, . . . 41, 122
Charlet, Franz, 111, 169, 170, 172, **183**
Charlet, L., . . . . . 111
Ciamberlani, Albert, . . . 203, **212**
Claus, Emile, . 111, 141, 151, 152, 169, **192-196**, 227, 229
Clays, Paul-Jean, . . . . . 152, 153
Cluysenaar, Alfred, . . 110, 148, 221
Cluysenaar, André, . . . . . 228
Coene, H. de, . . . . . 21, 54

PAGES

Coenraets, Charles, . . . . . 168
Cogen, Félix, . . . . . 110, 151
Col, . . . . . 41
Collart, Marie. . . . 110, 122, **142-145**
Combaz, G , . . . . . 201
Coosemans, Joseph, 110, 120, 122, 127, 161
Coppens, Omer, . . . . . 180, 223
Coppieters, . . . . . 109
Corot, J. B., . 87, 88, 116, 122, 131
Courbet, G., 7, 47, 61, 74, 78, 87, 102, 106, 122, 124, 142, 190
Courtens, Franz, 111, 154, 169, 194, 228
Couture, . . . . . 124
Crabeels, Florent, . 110, 128, 161, 169, 187
Cranach, . . . . . 64, 179
Crépin, Louis, . . . . . 110, 122
Crespin, . . . . . 201

Damme, E. Van, . . . . . 168, 180
Damoye, . . . . . 111, 154
Dandoy, Arm., . . . . . 111
Daubigny, . . . . . 87, 117, 122
Dauge, . . . . . 111
Daumier, . . . . . 122, 217
David, Louis, . 1, 2, 3, 6, 20, 25
Decamps, Gabriel, . . . 61, 87, 150
Defiennes, . . . . . 16
Delacroix, Eugène. 1, 3, 6, 16, 43, 69, 87, 88, 148, 229
Delaroche, P., . . . . . 19, 35
Delaunois, Alfred, . . . . . 200
Delbeke, Louis, . . . . . 76
Delin, . . . . . 2
Delpérée, Émile, . . . 110, 149, 161
Delsaux, Willem, . . . . . 168, 200
Delvaux, . . . . . 5, 22, 59
Delville, Jean, . . 180, **201-204**, 214
Delvin, Jean, . . . . 152, **198**, 199
Deveria, A., . . . 16, 20, 35, 46
Dierickx, Omer, . . . . . 180, **211**
Dieudonné, . . . . . 224
Dillens, Adolphe, . . . . **55-56**, 151
Donnay, Auguste, . . . . 202, **214**
Douard, Cécile, . . . . . 227
Doudelet, Charles, . . . . 202, **205**
Dubois, Louis, 41, 77, 78, 89, **101-103**, 107, 108, 122, 123, 124, 139, 141, 154, 180, 200, 229

PAGES

Ducarron, . . . . . 5, 22
Dujardin, J., . . . . . 203
Dupré, . . . . . 87
Dürer, Albert, . . . . . 64
Duyck, Edouard, . . . . . 110
Duyts, G. den, . . . . . 111
Dyck, A. Van, . . . . . 6, 31, 106
Dyckmans, J. L., . . . . . 13

Eeckhoud, J. Vanden, . . . . . 228
Ensor, J., **167-168**, 170, 172, 181, **182**
Evenepoel, Henri, . . . . . , **224**

Fabry, Em., . . . . . **212**, 214
Farasijn, . . . . . 111, 123, 223
Fichefet, . . . . . 224
Finch, . . . . . , . 172
Flameng, L. . . . . 122
Flers, . . . . . 89
Fourmois, Théo, . . . . 23, 57, 208
Franck, . . . . . 223
Frédéric, L., . 169, 180, 202, **208-210**
Fromentin, . . . . . 150
Fijt, . . . . . 61

Gaillard, F., . . . . . 201, 223
Gallait, Louis, . 4, 15, 16, 29, 31, **32-36**, 41, 42, 44, **46-48**, 77, 81, 108, 148
Geefs, Fanny, . . . . . 41
Geirnaert, . . . . . 5
Gelée, Claude, . . . . . 22
Genisson, . . . . . 154
Géricault, . . . . . 1, 43, 62
Gérome, J. L., . . . . . 122
Gilsoul, Victor, . . . . . **199**
Glibert, . . . . . 111
Goemans, G., . . . . . 110
Goethals, J., . . . . . 110, 122, **145**
Goossens, . . . . . 203
Gouves de Nunques, de, . . . . 223
Gouweloos, J., . . . . . 224
Goya, . . . . . 181
Greco, le, . . . . . 205
Greef, J. De, . . . . . 111, 180, **199**
Gros, . . . . . 1
Groux, Charles De, . 41, 45, 55, **72-78**, 81, 122, 164, 165, 227
Groux, Henry De, . . . 180, **185-187**
Guffens, G., . . . . . 41

PAGES

Guillaume, L., . . . . . 122
Hageman, V., . . . . . 227
Hagemans, Maurice, 111, 187, 199, 200
Hals, Frans, . . . . . 224
Hamesse, Adolphe, . . . . 111, 180
Hamman, . . . . . 40
Hancart, . . . . . 201
Hannon, Th., . . . . . 111, 199
Hanotiau, A., . . . . . 223
Havermaet, Van . . . . . 111
Hecht, H. Vander, . . . . . 122
Héger, Louise, . . . . . 111
Heins, A., . . . . . 200
Heintz, R. M., . . . . . 227
Hennebicq, André, 108, 109, 112, 148, 221
Hens, Franz, . . . . . **225**
Herbo, Léon, . . . . . 111
Hermans, Charles, . . 108, 110, **135-136**, 161
Heyermans, . . . . . 152
Heymans, J., . . . 110, 124, 127, **128-131**, 132, 141, 154, 169, 194, 227, 229
Hobbema, . . . . . 23, 57
Hoese, de la, . . . . 110, 151, 152
Hoeterickx, Emile, . . 151, 180, 200
Hogarth, . . . . . 181
Holbein, . . . . . 64, 158, 178, 223
Holder, Fr. Van . . . . . 228
Holleman, Marguerite, . . . . . 223
Hoorickx, Ernest, . . . . . 168
Horenbant, J., . . . . . 224
Horta, V., . . . . . 201
Houben, . . . . . 224
Houyoux, Léon, . . . . . 224
Hove, V. Van, . . . . . 110
Hubert, A., . . . . . 111, 151, 200
Huberti, Edouard, . . . . 41, 122

Impens, J., . . . . . 108, 109, 151
Ingres, . . . . . 6, 43
Isabey, . . . . . 35
Israëls, J., . . . . . 55

Jacquemart, . . . . . 122
Jacques, Ch., . . . . . 122
Jans, . . . . . 111
Jans, De. . . . . 151
Janssens, R., . . . . . 228
Jo, Léo, . . . . . 226

PAGES

Jochams, . . . . . 111
Johannot, Alf., . . . . 3, 4, 20, 46
Jonge, G. De, . . 5, 40, 41, 57, **89**
Joors, Eug., . . . . . 111, 223
Jordaens, 36, 61, 99, 103, 104, 107, 124, 133

Kathelin, . . . . . 122
Keelhoff, . . . . . 41, 58, 59
Kempeneer, . . . . . 170
Keymeulen, . . . . . 111
Keyzer, N. De, 10, 14, 29, 32, 40, 42, 44, 49, 77, 80, 81, 148
Khnopff, Fernand, **168**, 170, 172, 182
Kindermans, . . 40, 57, 58, 59, 208
Kindt, Adèle, . . . . . 16
Knyff, Ch. A. de, . . . . 59, **142**
Koekkoek, . . . . . 59
Kreimer, Ph., . . . . . 16
Kuyck, Fr. Van, . . . . . 152

Lacomblé, . . . . . 111
Laermans, Eug., . **217-218**, 224, 226
Lalaing, J. de, . 148, 169, **211**, 221
Lalanne, . . . . . 122
Lambeaux, J., . . . . . 222
Lambrechts, . . . . . 111
Lambrichs, Edmond, 41, 77, 107, 122
Lamorinière, Fr. de, . . 41, **58**, 129
Larock, E., . . . . . 223
Lauters, Paul, . . . . . 40, 57
Lebrun, . . . . . 110, 149
Leemans, . . . . . 154
Leempoels, J., . . . . . **210**
Leemputten, Fr. Van, . 110, 111, 180, 199, 223
Legendre, . . . . . 110
Legros, A., . . . . . 122
Le Mayeur, Adr., . . . . 111, 154
Lemmen, Georges, . . . . **185**, 201
Lepage, B., . . . . . 169. 194
Lesaix, . . . . . 22
Levêque, A., . . . . **201-204**, 214
Leys, Henry, 1, 5, 11, 17, 18, 29, 31, 58, **63-71**, 72, 75, 76, 78, 81, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 107, 108, 132, 148, 149, 221
Lies, Joseph, . . . . . 108
Ligny, . . . . . 41

PAGES

Linnig Jr., W., . . . . . 110
Luppen, Van, . . . . . 129
Luyten, H., . . . . . 227
Lynen, Am., . . . 111, 180, **206-207**

Mabboux, Fr., . . . . . 111
Madou, J. B., . . . . 30, 40, **52-54**
Manet, . . . . . 89, 172, 181
Marcette, A. . . 111, 154, **198**, 200
Marcotte, Marie A., . . . . . 196
Maréchal, Fr., . . . 214, **215**, 227
Marilhat, . . . . . 89
Markelbach, . . . . . 40
Maris, W., . . . . . 123
Marneffe, . . . . . 22
Masaccio, . . . . . 176
Massin, Julia, . . . . . 223
Mathieu, P., . . . . . 228
Maus, Ed., . . . . . 111
Mayné, . . . . . 224
Meer, Van der, . . . . . 94
Meerts, . . . . . 151
Meissonier, . . . . . 87
Mellery, Xavier, 109, 149, 151, 161, 174, **176-179**, 210, 219
Melsen, M., . . . . . **226**
Memling, . . . . . 206, 221
Menzel, . . . . . 162
Mertens, Ch., . . . . . **223**
Meunier, Constantin, 77, 78, 88, 107, 108, 110, 122, 151, 156, **162-166**, 170, 171, 174, 200, 218, 227, 229
Meunier, Georgette, . . . . 169, 200
Meunier, Henri, . . . . . 201
Meunier, Jeanne-Henri, . . . . 226
Meyers, Is., . . . . 110, 128, 169, 187
Michel, Ch., . . . . . 228
Michel-Ange, . . . 24, 26, 38, 39, 204
Middeleer, J., . . . . . **211**
Mieghem, Eug. Van . . . . . **226**
Mignot, . . . . . 224
Millet, J. Fr., . 76, 87, 88, 119, 122, 130, 131, 142, 162, 165, 174, 229
Moer, J. B. Van, . . . . . 41, 154
Mols, R., . . . . . 110, 154
Monet, . . . . . 89, 131, 181, 194
Montald, C., . . . . . 202, **212**
Montigny, J., . . . . . 110, 120
Montigny, M^lle^, . . . . . 196

PAGES

Moreau, G., . . . . . 182
Morren, G., . . . . . **200**
Molte, E., . . . . . 204, **205**

Navez, Fr. J., 2, 5, **6-9**, 20, 44, 109
Navez, . . . . . 111
Netscher, . . . . . 13
Notter, de, . . . . . 5
Nys, Carl, . . . . . 224
Nys, Fr., . . . . . 199, 201, 224

O'Connell, . . . . . 41
Odevaere, . . . . . 2
Oleffe, A., . . . . . **225**
Ommeganck, . . . . . 22, 138
Ooms, Ch., . . . . . 111, 149
Opsomer, Is., . . . . . 228
Ostade, Van, . . . 16, 20, 70, 143
Ottevaere, . . . . . 223
Ouderaa, P. J. Vander, . . . 111, 149
Oyens, . . . . . 109, 110

Paelinck, . . . . . 2, 13
Pauwels, F., . . . . . 148
Pécher, . . . . . 41
Permeke, . . . . . 111
Phillippet, . . . . . 110, 151, 161
Picard. R., . . . . . 228
Pion, . . . . . 111
Pirenne, M., . . . . . 228
Pissaro, C., . . . . . 89, 181, 194
Portaels, J., 50, 109, 112, 114, 150, 151
Portielje, . . . . . 111
Pourbus, . . . . . 178
Poussin, . . . . . 22
Privat-Livemont, . . . . . 201
Puvis de Chavannes, . . . . . 212

Quellyn, . . . . . 36
Quinaux, J., . . . . 40, 57, 58, 59

Raeymaeckers, J., . . . . . 122
Raphaël, . . . . . 6, 39
Rassenfosse, Armand, . 214, **215-216**
Ravet, . . . . . 111, 151
Regemorter, Van, . . . . . 51
Rembrandt, . . . 95, 99, 133, 204, 219
Renheimer, . . . . . 111
Renoir, . . . . . 89, 200
Ribera, . . . . . 224
Richir, H., . . . . . 224

PAGES

Ringel, . . . . . 111
Robbe, L., . . . . . 40, 138
Robert, Al., . . . . . 40
Robie, J., . . . . . 40, 118, 151
Robyns, . . . . . 196
Rochussen, Ch., . . . . . 123
Rodin, . . . . . 156
Ronner, Alice . . . . . 200
Rooy, Van, . . . . . 16
Rops, Félicien, 78, 107, 108, 122, 152, **155-159**, 180, 216, 225, 229
Roqueplan, . . . . . 89
Rosa, Salvator, . . . . . 22
Rosier, J., . . . . . 222
Rosseels, Jacques, 111, **128**, 169, 227
Rousseau, Th., 87, 88, 119, 122, 127, 131
Rubens, P. P., 1, 6, 10, 24, 25, 31, 32, 36, 38, 39, 41, 107
Rulot, . . . . . 214
Rysselberghe, Théo Van, 168, 169, 170, 172, 182, **183-185**, 201

Sacré, Em., . . . . . 110, 152, **163**
Schampheleer, Edm. De, . . 41, 59
Scheffer, Ary, . . . . . 20
Schlobach, W., . . . 172, 182, **183**
Schreyer, Ad., . . . . . 122
Sembach, . . . . . 111
Senave, . . . . . 2
Seurat, . . . . . 184
Severdonck, Van, . . . . . 41
Signac, . . . . . 184
Simons, F., . . . . . 199
Sisley, . . . . . 180, 194
Slingeneyer, Ernest, 32, **36-37**, 49, 77, 148, 151
Smeers, . . . . . 228
Smits, Eugène, 41, 89, **103-105**, 108, 122, 124, 141, 200
Smits, Jakob, . . . . 200, **218-220**
Snyders, . . . . . 61, 107
Speekaert, G., . . . . . 110
Speekaert, L., . 110, 122, 124, 127, **134-135**, 151, 180
Stacquet, H., . . . . . 200
Stallaert, J., . . . . . 40
Steen, Jan, . . . . . 20, 74
Stevens, Afred, 41, 59, 61, 77, 78, 80, **81-88**, 89, 90, 107, 122, 123, 124, 141, 169, 225

PAGES

Stevens, Arthur, . . . 85, 87, 88
Stevens, Joseph, 41, 59, **60-62**, 78, 107, 108, 138, 141
Stevens, G. M., . . . . . 203, 228
Stobbaerts, J., 124, **131-134**, 169, 228
Stroobant, . . . . . 154
Struys, A., . . . . 111, 149, **219-220**
Strydonck, G. Van, . . 172, 182, 183
Suriux, . . . . . 168
Swijncop, Ph., . . . . . 228

Taelemans, G. F., . . . . 111, 152
Tassaert, . . . . . 74
Teniers, . . . . . 20, 51
Terburg, . . . . . 40, 79
Ter Linden, . . . . . 110, **142**
Thévenet, L., . . . . . **225**
Thomas, . . . . . 41, 107
Thomas, H., . . . . . **224**
Thoren, Von, . . . . . 41
Thorwaldsen, . . . . . 24
Titien, . . . . . 104
Titz, L., . . . . . 202
Tony, . . . . . 4
Toussaint, F., . . . . . 111
Tscharner, . . . . . 122
Tyck, Ed., . . . . . 111

Uytterchaut, V., . . . . . 200

Vaes, W., . . . . . 228
Vanaise, G., . . . . . 169, 221
Velasquez, . . . . . 34
Velde, Van de, . . . . . 70
Velde, Henry Van de, . 187, **200-201**
Venneman, Rosa . . . . . 111
Verboeckhoven, Eug.. . . 5, 22, **59-60**
Verboeckhoven, Margueritte, . . 222
Verdeijen, Eugène, . . 109, 114, **115-116**, 151, 200
Verdussen, P., . . . . . 224

PAGES

Verhaeren, Alfred, . . 111, **154**, 200
Verhaert, P., . . . . 111, 152, 223
Verhas, Franz, . . . . . 89, 90
Verhas, Jan, . . . 89, 90, 110, 161
Verheyden, Fr., . . . . . 51
Verheyden, Is., . . 109, 112, 114, **116-117**, 161, 228
Verlat, Ch., . . . 40, **149-151**, 194
Verleman, . . . . . 228
Vermeer de Delft, . . . . . 99
Véronèse, . . . . . 104, 176
Verstraete, Edm , . . . . . 227
Verstraete, Théo, . . 111, 169, **196-197**
Verwee, Alfred, 59, 89, 107, 122, 127, **137-142**, 161, 180, 229
Vierin, Em., . . . . . 228
Vogels, G., . . 111, 172, **181**, 182, 183
Vriendt, A. De, . . 110, 149, 151, 221
Vriendt, J. De, . . 110, 149, 151, 221

Wagemans, M., . . . . . 222
Wappers, G., **2-6**, 11, 13, 14, 28, 31, 32, 35, 36, 42, 44, 48, 49, 65, 77, 80, 81, 93, 148, 221
Watteau, A., . . . . . 104
Wautermaertens, . . . . . 40
Wauters, C., . . . . . 168
Wauters, Em.. 109, **113-114**, 148, 152, 221
Weert, Anna De, . . . . . 196
Whistler, . . . . . 222
Willaert, F , . . . . . 154
Wiertz, A., . . **24-28**, 31, 32, 33, **37-39**, 42, 81, 212
Willems, Fl , . . . . . 40, **79-81**
Winne, L. De, . . . . 41, **105-106**
Wollès, L., . . . . . 224
Wytsman, Juliette, . . . . . **199**
Wytsman, R., . . 168, 172, **199**, 201

Zevenberghen, G. A. Van, . . . 228

# TABLE

## DES PLANCHES HORS TEXTE


EN REGARD PAGES

Agneessens, Ed., La femme au gant 48
Une mère et son enfant . 110
Art, Berthe, Touffe de chrysanthèmes 206
Artan, L , Mon atelier à la Panne . 152

Baertsoen, A., Le dégel à Gand. . 196
Maisons grises sur l'eau . . 196
Baron, Th., Chevreuil mort . . 122
Les roches de Profondville 124
Baseleer, R., Vieux bateaux sur l'Escaut . . . . . 228
Beauck, F., Soir de pluie . . . . 216
Beers. J. Van, Portrait de M. H Rochefort . . . . . 148
Berchmans, E , Mélancolie . . . 216
Binjé, F., Ardennes . . . . . 146
Boulenger, H , L'Avenue des Charmes à Tervueren . . 120
L'Hiver . . . . . 122
Braekeleer, F. De, Le comte de Mi-Carême . . . . 52
Braekeleer, H. De, Le jardinier. . 92
Le repas . . . . . 96
Les dentellières . . . 174
Bruycker. J De. Triperie. Le Marché à Gand . . . . . 224
Buysse, G., L'Église de Wondelghem . . . . . 200

Camp, C. Van, La faunesse . . . 108
Cassiers, H., Katwijk . . . . . 206
Charlet, Fr., Les maisons dorées à Bruges . . . . . 196
Claus, E., Vaches traversant la Lys 190
Rue de village . . . . . 190
La récolte du lin . . . . 192

EN REGARD PAGES

Cluysenaar, A., Une vocation . . 148
Cock, C De, La route du Patyntje à Gand . . . . . 176
Cock, P. X. De, Paysage avec animaux . . . . . 164
Collard, Marie, Manoir brabançon 144
Coosemans J , Soleil couchant à Kinroy . . . . . 120
Courtens, Fr , Matin à Veere. . . 164

Delaunois, A De, Intérieur d'église 188
Delville, J., L'Ecole de Platon . . 204
Delvin, J., Combat de chevaux . 198
Combat de taureaux . . . 222
Dillens, A., Le pont d'amour . . 48
Donnay, A., La forêt au printemps. 216
Doudelet, Ch , Le détrônement . . 204
Dubois, L., Les cigognes . . . . 100

Ensor, J , Le boulevard à Ostende. 178
Le Salon bourgeois . . . 180
Evenepoel, H., L'Espagnol à Paris. 178

Fourmois, Th., Le moulin d'Eprave 56
Frédéric. L., Les marchands de craie. . . . . 208
Le semeur . . . . . 208

Gallait, L , Derniers hommages rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes . . . . . 16
Gilsoul, V., Tournant du canal de Bruges . . . . . 200
Bas de moulin en Flandre . 220
Greef, J. De, Les meules . . . . 176

EN REGARD PAGES

Groux, Ch. De, Le pèlerinage de Saint-Guidon . . . . . 76
La charité . . . . . 80
La mort de Charles-Quint . 80
Groux, H. De, Le Christ aux outrages . . . . . 186
Jules César . . . . . 188

Hennebicq, A., Les travailleurs dans la campagne romaine. . 146
Hens, Fr., Environs d'Anvers . . 220
Le soir . . . . . 228
Hermans, Ch., A l'aube. . . . . 136
Heymans, A. J., Le printemps . . 128
Horenbant, J., Heureuse vieillesse 224

Jo, Léo, Silhouette . . . . . 230

Khnopff, F., Noir, blanc et or . . 168
Le sang de la Méduse . . 172
Knyff, Ch. A. de, La bruyère rose . 72

Laermans, Eug., Les intrus . . . 218
Lalaing, J. de, Portrait équestre . 210
Lamorinière, Fr. de, Pâturages ombragés . . . . . 144
Larock, E., L'escarbilleur . . . . 222
Leempoels, J., Les éplorés . . . 224
Lemmen, G., La couturière . . . 224
Levêque, A., Les ouvriers tragiques 202
Portrait de M. Ed. Picard . 208
Leys, H., L'institution de la Toison d'Or . . . . . 64
L'oiseleur . . . . . 68
Les apprêts du festin . . 72
Lies, J., Martin van Rossum devant Anvers . . . . . 112

Madou, J. B., L'arrestation . . . 52
Marcette, A., Marine . . . . . 182
Maréchal, F., L'attente. . . . . 212
Mellery, X., A l'île de Marken . . 174
Les Heures . . . . . 176
Mertens, Ch., Jeune fille chantant . 170
Meunier, C., Le retour des mineurs 140
Intérieur de charbonnage . 162
Meunier, Georgette, Souvenirs de bal . . . . . 180
Moer, J. B. Van, Une vue de Bruxelles en 1868 . . . 112

EN REGARD PAGES

Montald, C., Libation . . . . 204
Morren, G., Jeune fille à sa toilette 224

Navez, F. J., Groupe de la famille de Hemptinne . . . . 8
Nys, Carl, Portrait du peintre Francis Nys. . . . . 192

Oleffe, A., Soir de la vie . . . . 228

Picard, R., Waterloo — La débâcle 188
Pirenne, M., Un chemin en Ardenne 216
Portaels, J., Une loge au théâtre de Pesth . . . . . 108

Rassenfosse, A., Type de hiercheuse 212
Femme au chapeau noir . 214
Le lever . . . . . 214
Rops, F., La toilette. . . . . 156
Rosier, J., Intérieur d'un atelier de sculpteur . . . . . 180
Portrait de Madame R. . 212
Rosseels, J., Journée pluvieuse . . 128
Rysselberghe, Théo van, L'heure embrasée . . . . . 184
Dessin . . . . . 184
Le collier d'ambre . . . 184

Sacré, E., La mort du puisatier . . 136
Smits, Eug., La marche des Saisons 104
Smits, J., Moulin en Campine. . . 182
Symbole de la Campine . . 220
Stacquet, H., L'homme-orchestre . 208
Stevens, Alfred, La visite . *en frontispice*
Tous les bonheurs . . . . 62
Le Sphinx parisien . . . 84
Stevens, Joseph, Un métier de chien 60
Le chien à la mouche . . 62
Stobbaerts, J., L'étable . . . . . 132
Struys, La célèbre dentellière de Malines . . . . . 220

Thévenet, L., Le clavecin . . . . 228
Thomas, H., L'escalier rouge. . . 230

Vaes, W., Le chant des gueux . . 228
Vanaise, G., Saint Liévin en Flandre 208
Verdijen, Pastorale. — La Meuse à Dave . . . . . 114
Verhaeren, A., Intérieur d'atelier . 200

EN REGARD PAGES

Verhaert, P., .... Et Uylenspiegel chantait . . . . . 172
Verheyden, Is., Le moulin. . . . 116
Verlat, Ch., Combat de lions et d'aurochs . . . . . 150
Verstraete, Théo, Hansweert. . . 192
L'enterrement en Campine. 194
Verwée, A., A l'embouchure de l'Escaut . . . . . 140
La gilde de Saint Sébastien de Ghistelles. . . . . 140
Vriendt, J. De, Chant de Noël . . 160

Wappers. G., Episode des journées de Septembre 1830 . . . 4

EN REGARD PAGES

Wiertz, A., Les partis jugés par le Christ . . . . . 24
La belle Rosine . . . . 36
Willaert, F., Le calvaire au béguinage. . . . . 172
Willems, Fl., Le baise-main . . . 36
Winne, L. De, Portrait de vieille dame . . . . . 106
Wytsman, Juliette, Cour d'hospice à Bruges . . . . . 226
Wytsman, Rod., Premier givre. — Brabant . . . . . 226

Imprimerie J.-E. BUSCHMANN
Rempart de la Porte du Rhin, 15
ANVERS

---

Il a été tiré de cet ouvrage :

*10 exemplaires sur papier Impérial du Japon, numérotés de 1 à 10;*
*40 exemplaires sur papier de Hollande Van Gelder Zonen, numérotés de 11 à 50.*

Ces exemplaires sont enrichis d'eaux-fortes originales et autres reproductions inédites des artistes : A. Baertsoen, V. Gilsoul, F. Khnopff, A. Rassenfosse, A. Stevens, Th. Verstraete.

---

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00952 0228